


# 'ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS' LESEN

Literatur im historischen Prozeß
Neue Folge 1

# Die „Ästhetik des Widerstands" lesen. Über Peter Weiss

herausgegeben von
Karl-Heinz Götze und Klaus R. Scherpe

Mit Beiträgen von
Lisa und Wolfgang Abendroth, Volker Braun,
Herbert Claas, Christian Fritsch,
Christian Geissler, Karl-Heinz Götze,
Wolfgang Fritz Haug, Manfred Haiduk,
Jost Hermand, Rainer Kawa, Andreas Kraatz,
Burkhardt Lindner, Klaus R. Scherpe,
Silvia und Dieter Schlenstedt,
Hans-Ulrich Treichel, Peter Weiss

ARGUMENT-SONDERBAND AS 75

**Die Reihe LITERATUR IM HISTORISCHEN PROZESS wurde begründet von Gert Mattenklott und Klaus R. Scherpe.
Ihre NEUE FOLGE wird herausgegeben von Karl-Heinz Götze, Jost Hermand, Gert Mattenklott, Klaus R. Scherpe, Jürgen Schutte und Lutz Winckler.**

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

**Die „Ästhetik des Widerstands" lesen**/hrsg. von Karl-Heinz Götze u. Klaus R. Scherpe. Mit Beitr. von Lisa u. Wolfgang Abendroth ... – 1.–4. Tsd. – Berlin: Argument-Verlag, 1981.
(Reihe Literatur im historischen Prozeß; N.F., 1)
(Das Argument: Argument-Sonderband; AS 75)
ISBN 3-88619-026-9
NE:Götze, Karl-Heinz [Hrsg.]; Abendroth, Lisa [Mitverf.]; 1. GT; Das Argument/Argument-Sonderband

 – Redaktion und Verlag: Altensteinstr. 48a, 1000 Berlin 33, Telefon 030/8314079. – Auslieferung: Argument-Vertrieb. Tegeler Straße 6, 1000 Berlin 65, Telefon 030/4619061. – Satz: ass-Fotosatz, Göttingen. – Herstellung: alfa-Druck, Göttingen – Umschlaggestaltung: Sigrid von Baumgarten und Hans Förtsch. – 1.–4. Tausend: 1981. 5. Tausend: 1982. – 6.–7. Tausend: 1983.

**ISBN 3-88619-026-9**

# Inhalt

**Materialien und Unterricht**

# Über die Autoren

*Abendroth, Lisa:* Dr. phil., geb. 1917.

*Abendroth, Wolfgang:* Dr. jur., geb. 1906; emeritierter Prof. für Wissenschaft von der Politik an der Universität Marburg. Zuletzt veröff.: Ein Leben in der Arbeiterbewegung (1976).

*Braun, Volker:* geb. 1939; lebt als Schriftsteller in Berlin/DDR. Zuletzt veröff.: Training des aufrechten Gangs (1981).

*Claas, Herbert:* Dr. phil., geb. 1941; Akademischer Rat für Soziologie an der Universität Marburg. Zuletzt veröff.: Die politische Ästhetik Bertolt Brechts (1977).

*Fritsch, Christian:* geb. 1949; Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Seminar der Universität Tübingen. Zuletzt veröff.: Faschismuskritik und Deutschlandbild im Exilroman. (1981, Hg. zusammen mit L. Winckler).

*Geissler, Christian:* geb. 1928; lebt als Schriftsteller in Hamburg. Zuletzt veröff.: Im Vorfeld einer Schußverletzung (1980).

*Götze, Karl Heinz:* Dr. phil., geb. 1947; Lektor an der Universität Nizza. Redakteur des *Argument.* Zuletzt veröff.: Grundprobleme der Literaturgeschichtsschreibung im Vormärz (1979).

*Haiduk, Manfred:* Dr. phil., geb. 1929; Prof. an der Universität Rostock. Zuletzt veröff.: Der Dramatiker Peter Weiss (1977).

*Haug, Wolfgang Fritz:* Dr. phil., geb. 1936; Prof. für Philosophie an der FU Berlin. Herausgeber des *Argument.* Zuletzt veröff.: Der Zeitungsroman (1980).

*Hermand, Jost:* Dr. phil., geb. 1930; Prof. für Neuere deutsche Literatur an der Universität Wisconsin, Madison/USA. Zuletzt veröff.: Konkretes Hören. Zum Inhalt instrumentaler Musik (1981).

*Kawa, Rainer:* Dr. phil., geb. 1948; Studienrat in Dortmund. Zuletzt veröff.: Georg Friedrich Rebmann (1980).

*Kraatz, Andreas:* geb. 1952; Studium von Germanistik und Geschichte in Berlin. Magisterarbeit über Gustav Regler.

*Lindner, Burkhardt:* Dr. phil., geb. 1943; Prof. am Institut für Deutsche Sprache und Literatur I in Frankfurt/Main. Zuletzt veröff.: Materialien zur ästhetischen Theorie T.W. Adornos (1980).

*Scherpe, Klaus R.:* Dr. phil., geb. 1939; Prof. für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der FU Berlin, Zuletzt veröff.: Poesie der Demokratie (1980).

*Schlenstedt, Dieter:* Dr. phil., geb. 1932; Prof. am Zentralinstitut für Literaturgeschichte an der Akademie der Wissenschaften der DDR. Zuletzt veröff.: Wirkungsästhetische Analysen. Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur (1979).

*Schlenstedt, Silvia:* Dr. phil., geb. 1931; Mitarbeiterin am Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR. Zuletzt veröff.: Exil in den Niederlanden und in Spanien (mit Klaus Hermsdorf und Hugo Fetting, 1980).

*Treichel, Hans-Ulrich:* geb. 1952; arbeitet an einer Dissertation über Wolfgang Koeppen. Zuletzt veröff.: Ein Restposten Zukunft, Gedichte (1979).

*Weiss, Peter:* geb. 1916; lebt als Schriftsteller in Stockholm. Zuletzt veröff.: Die Ästhetik des Widerstands (1975–1981); Notizbücher 1971–1980 (1981).

## Vorausbemerkt

Zuerst war der Gedanke etwas für das Buch von Peter Weiss tun zu müssen, gegen die hierzulande eingebürgerte Literaturkritik zu schreiben, für deren ästhetische und politische Vorurteile die *Ästhetik des Widerstands* eine extreme Herausforderung ist. Fritz J. Raddatz, der auch den dritten Band in der *Zeit* mit seiner gestaltlosen Dalli-Dalli-Kritik versah, vermißt in Weiss' Romanwerk noch immer die Menschen und Schicksale, die im 19. Jahrhundert einen Roman zum Roman machten. Der Dogmatismusvorwurf entlädt sich mittlerweile in purer Aggression gegen den sozialistisch engagierten Autor, der sich auch der aparten Hoffnungslosigkeit hartnäckig verweigert. Gert Ueding, der in der *FAZ* dem dreibändigen Werk auf den Fersen blieb, fand wenig anderes darin als kommunistische Propaganda und kam schon früher auf die Formel von einer „Ästhetik der Anpassung". Derartige Infamien muß man sich merken. Darin stecken historische Daten: Weiss' „unglückselige Heimatlosigkeit und fehlende Geistesgegenwart" sei selber verschuldet; gegen den poetisch ausgedünnten politischen Traktat sei das „humanistische Dritte" einzuklagen. Was immer das sei, neu ist es nicht: Ressentiment, menschheitlich beglaubigt. Urteile wie „ästhetischer Verrat" und „politische Anmaßung" auf diesem Niveau sind wohl eher Symptome des offiziösen Kulturbetriebs als Anlässe zur Auseinandersetzung mit der *Ästhetik des Widerstands.*

Die ersten Gedanken waren anders zu formulieren: etwas tun für *die Leser* dieses Buches, die Mauern einreißen, welche die Feuilletonfabrik aufbaut, so daß das Buch nicht zum Leser gelangt. Erfreulich immerhin der Meinungsumschwung einiger Kritiker nach dem Erscheinen des dritten Bandes: Die Schwerarbeit des Autors, sein Kampf um das auch noch in der Verzweiflung erkennbare, historisch namhafte Leben und Bewußtsein wurde ernstgenommen, zum Teil sogar als Ermutigung emphatisch begrüßt. Es scheint, als sei im Jahre 1981 der Sinn für den Widerstand gewachsen.

Die *Ästhetik des Widerstands* ist auch von sich aus kein Buch, das einfach zum Leser gelangt. Das liegt daran, daß es zu guten Teilen die ästhetische Sensibilität und das politische Konfliktbewußtsein voraussetzt, das es erzeugen will. Der Widerspruch ist unlösbar. Er steckt in der Geschichte, die dieser Roman erzählt. Nicht eine elitäre Arroganz des Autors ist anzumerken, sondern ein Geschichtsprozeß zu befragen, in dem die Herrschenden und ihre kulturelle Elite der Masse der Nichtprivilegierten die Fähigkeit raubten, zu sehen, zu hören und zu wissen oder sie dazu brachten, sich selber zu berau-

ben. Mit Peter Weiss' Buch kann der Leser den Kampf aufnehmen gegen die Autorität, die ihm beibringen will, daß dies alles zu hoch über ihm steht.

Das ist sicher recht pathetisch gesagt. Doch die Faszination des Buches besteht auch darin, daß sein Heroismus und seine Großartigkeit mitreißen, wie seine Ängste und Verzweiflungen schmerzen: Wie ist das möglich? Woher eine Beteiligung (auch als emotionsgeladene Ablehnung) bei einer Romanfiktion, die zur Identifikation überhaupt nicht einlädt?

Wenn wir derartige Fragen aufbringen – Fragen zu diesem Buch interessieren uns, das Fragliche auch und das Fragwürdige, nicht die fertigen Antworten –, so wollen wir nicht bei einer literaturwissenschaftlichen Fürsorge für Buch und Leser stehenbleiben. Sicher geht es zunächst einmal um die Selbstverständigung der privilegierten Leser, die in unserem Sammelband schreiben. Doch geht es uns weiterhin darum, Zusammenhänge herzustellen: um die Vorstellung eines gesellschaftlichen Zusammenhangs des Lesens, in dem dies Buch produktiv werden könnte. Die *Ästhetik des Widerstands* ist verführerisch in ihrem utopischen Gehalt.

Das Eindeutige ist nicht das Interessanteste. Ohnehin sperrt sich Weiss von Satz zu Satz gegen die einfache Wahrheit. Man hat das übersehen, um an ihm zu rächen, daß er noch einen utopischen Horizont hat. Fragen wir also nach dem weniger Offensichtlichen, der Herausforderung, die jedem Leser begegnet, insbesondere dem politisch festgelegten. Wer sich nach der Lektüre der *Ästhetik des Widerstands* damit zufrieden gibt, daß die proletarische Erbschaft an der Kultur der Vergangenheit befestigt ist, wer sie zum Anlaß nimmt, den Kampf zweier Linien, von dem im Buch so virulent berichtet wird, wieder aufzugreifen, um die „Aktionseinheit" energischer zu propagieren, hätte doch nur die halbe Wahrheit herausgelesen. Peter Weiss handelt von der Schwierigkeit, Position zu beziehen, nicht nur von den Positionen. Er beklagt den Mangel an Vorstellungsvermögen beim politischen Bewußtsein. Und er eröffnet eine Vorstellung von politischer Kultur und kulturell begreifbarer Politik, die nicht nur aus der Vergangenheit spurenhaft herausgelesen ist. Die gegenwärtigen sozialen Bewegungen sind zuallererst sozialkulturelle Bewegungen, sie bringen Fragen der Lebensweise, der praktischen Form- und Sinngebung, der sexuellen oder altersspezifischen Identität in den Vordergrund. Anders Peter Weiss: Er arbeitet als Künstler am Kunstwerk, auch am fremden, und so deutet er die historischen Emanzipationsbewegungen aus diesem Blickwinkel. Was dabei wahrgenommen wird, ist jedoch ähnlich gegenwärtig. Es ist das Anti-Dogmatische, Anti-Hierarchische, das Sinnlich-Anarchische, das

in der heutigen Phase der Befestigung von Herrschaft eher den Aufstand als den ‚Diskurs' der sozial-kulturellen Bewegungen bestimmt. Vielleicht bemerkt der aus Tradition linke Leser auch diese Potenz in Peter Weiss' Roman. Der spontanere Leser gewinnt vielleicht einen unmittelbaren Eindruck von der *historischen* Tatkraft dieses Kraftwerks von Roman, von der Kraftentfaltung politischer Organisation.

Die unmittelbare Brauchbarkeit, die praktische Ingebrauchnahme des schwierigen Buches ist keine Fiktion. Auf der Westberliner Volksuni und in der linken Presse der Stadt haben sich Gruppen von Lesern zu Wort gemeldet, welche die *Ästhetik des Widerstands* einfach als Geschichtsbuch und als Wegweiser fürs Museum benutzt haben. Das historische Faktenmaterial und die historische Sichtweise, die dieser Roman enthält, sind wohl für fast jeden, der hierzulande von der Schule kommt, eine absolute Überraschung. Weiss' Roman als Geschichtsbuch enthält jedoch nicht nur Fakten und Perspektiven. Es enthält als Kunstwerk vor allem die Vorstellbarkeit von Geschichte, vom Leben der Menschen mit- und gegeneinander, Bilder von der seelischen und körperlichen Zerrüttung und Ermutigung bei den historischen Figuren, die durch die Verhältnisse im faschistischen Deutschland, in Spanien und in der Emigration keine andere Wahl hatten als in der Geschichte zu handeln oder unterzugehen. In scheinbar weniger umkämpften Zeiten muß daran erinnert werden. Der Impuls zu diesem ‚Studium' und zu dieser Erinnerung ist unter den unifernen Leuten offenbar kräftiger vorhanden als die uninahen Leute vermuten. Den ‚Kunstcharakter' müssen sie darum nicht verfehlen.

Der ‚Kunst'-Leser andererseits müßte den politischen und historischen Zugriff nicht als ‚uneigentlich' empfinden. Die dem Buch feindlich gesonnenen Rezensionen enthalten eine stattliche Zahl von Lauschangriffen auf die künstlerischen Feinheiten und Besonderheiten des Romans: die wuchtige Pergamonszene, das erschütternde Bild der Mutter, Heilmanns Abschiedsbrief aus Plötzensee, die Faszination des Schreckens. Diesen Szenen ist nicht mit ästhetischen Valeurs allein beizukommen, schon gar nicht mit der reinen, der ‚unideologischen' Wahrnehmung. Zu erlesen und zu erforschen ist die literarische Kunstruktionsarbeit und die sprachliche Konkretisierung, die das Romanwerk zusammenhalten: der ästhetische Widerstand des Werkes selber, der es haltbar macht gegen die feindlichen Übergriffe. Historisch und politisch läßt sich mit Peter Weiss' Buch nur Freundschaft halten, wenn es anerkannt wird als das Andere und Fremde, etwas mehr als man schon hat.

Wir wollen und können nicht für die Beiträger zu diesem Sammel-

band sprechen. Einig sind sich alle Autoren sicher in der Absicht, Brücken zu bauen zu Peter Weiss' Monumentalwerk, Vorurteile abzutragen, das Terrain ein wenig freizukämpfen, auf dem es wirksam werden kann. Wir haben Lesarten gesammelt und stellen sie hiermit zur Diskussion. Die *Ästhetik des Widerstands* gab Anlaß zum Schreiben bei Volker Braun und Christian Geissler. Weiterlesen und weiterschreiben, etwas tun.

Leider bleibt auch dieser Sammelband Stückwerk. So fehlt die weibliche Anwaltschaft gegen das historische Patriarchat, das bei Peter Weiss so vehement in Zweifel gezogen wird. Ebenso war die hierzulande vorhandene Kompetenz zur Avantgardethematik, zur Literaturkritik und zur fundamentalen Bedeutung der bildenden Kunst für Peter Weiss' Werk in kurzer Zeit nicht in Schwung zu bringen. Umso erfreulicher die Mitarbeit aus der DDR, wo das Erscheinen des Buches vorbereitet wird. Peter Weiss danken wir für die Gespräche, von denen wir eines abdrucken.

Ein Band über die *Ästhetik des Widerstands* steht nicht ohne Absicht am Anfang der neu begründeten Reihe *Literatur im historischen Prozeß.* Mit Sammelbänden, Monographien und Materialien zu historischen und aktuellen Themen wollen wir auch künftig versuchen, dem Literaturstudium Erfahrungen, Kritik und Perspektiven für eine vorwärtsweisende Unterrichtspraxis zuzuführen.

Karl Heinz Götze/Klaus R. Scherpe

Zitatnachweis in den Texten:

1: Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Roman
Erster Band. Frankfurt am Main 1975.

2: Peter Weiss: Die Ästhethik des Widerstands. Roman
Zweiter Band. Frankfurt am Main 1978

3: Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Roman
Dritter Band. Frankfurt am Main 1981

N: Peter Weiss: Notizbücher 1971–1980. Erster und zweiter Band. Frankfurt am Main 1981

4.9.81: es ist sitzungszeit. ich befinde mich in der nähe eines langen tischs, an den sich etliche fremde leute klammern. die gegend ist gebirgig, hinter dem tisch fällt sie steil ab. der mann, der sich das wort erteilt, sagt jedem von uns den namen (den jeder schon hat) und was er zu tun hat (was er ohnehin tut). es sind einfache anweisungen. lächerlich, nicht selbst darauf gekommen zu sein, ich schäme mich. ich sitze jetzt wie alle über das rote tuch gebeugt, aber höre nicht mehr die monoton fröhliche stimme, sehe verstohlen auf die blassen angestrengten gesichter und gewahre verwirrt den stolz, der eingefroren auf ihnen ruht. ohne aufgefordert zu sein, nehme ich heftig das wort und spreche über die *Ästhetik des Widerstands* von peter weiss. ein satz, den ich also – wie mir im traum einfällt – im schlaf weiß: *wenn wir uns nicht selbst befreien, bleibt es für uns ohne folgen.* ich bin mir nicht sicher, ob ich diese leute verletzen will oder erfreuen, aber ich fühle deutlich die wollust, offen, alle politische scheu abstreifend zu reden. niemand erwidert mir, niemand stimmt mir zu. man sieht peinlich auf den abschüssigen tisch. ein junger mann, an dem ich nun bekannte züge entdecke – er arbeitet demnach bei der „andern faktultät" –, sagt ruhig: *wir hatten gedacht, du hättest dich geändert.* unaufmerksam im traum, verdrehe ich seine worte und bin sogleich empört über die schäbige ansicht, daß die menschen sich nicht ändern. ich verhöhne den burschen, überlasse mich meinem jähzorn. ich ahne, welche veränderung er, ohne daß er es referiert, fürchtet: die ich im traum nicht träumen muß. das genügt; die kleine versammlung stiebt auf, distanziert sich über die ganze bildfläche, die ich im selben moment erblicke: ein labyrinthischer treppenbau, wie von bosch gemacht, aber aus krudem spielzeughaftem material. einzelne (jetzt freunde), auf die ich in den etagen noch stoße, äußern stumm ihre zu- oder ihre verstimmung (der traum streicht, unpedantisch, die wörtliche rede); ihre verlegenheit bereitet mir eine neue lust, ich genieße ihre feigheit: sie ist die erfahrung, die sie brauchen. ich kann nichts für sie tun, ich bin der voyeur, sie ziehen unförmige mäntel an, winken (oder schlagen nach mir) mit riesigen tiegeln und verschwinden immer um die ecke. als sie fort sind, nimmt die landschaft, in die ich falle, kalte, große dimensionen an. felsenwände, dunkle winkel, zahllose knirschende brükken und räderwerke, die ich mit interesse betrachte; gefährliche lei-

tern und rostige eisenträger, über die ich balanciere, geröll, stacheldraht, überall tropfender schleim. auch die ineinander verbißnen tiere erschrecken mich nicht, die unaufhörlich aufwärts steigenden eierschädel (die gesichter von dicken häuten überzogen, die kein mienenspiel erkennen lassen), die blutigen weißhaarigen von gelächter erschütterten männer, die durch die eisenroste rieseln, oder die gleichgültigen scharen, die schwitzend vorwärts robben. das gebirge, das ich für unnahbar hielt, erkenne ich als die geronnenen und kommunen strukturen der geschichte. ich finde sie wie beschrieben, verwittert, grotesk. mich erfüllt plötzlich eine kalte ruhige freude.

volker braun

Christian Geissler

# Von der Zärtlichkeit menschlichen Lernens Von der Härte menschlichen Hoffens*

Die Freude, die diese große, genaue, liebevolle Arbeit von Peter Weiss bei mir auslöst, macht mir sichere Mitteilungen aus diesem Buch zunächst schwer.

So wie auch die Ohnmacht, die hier durch fast tausend Seiten nach und nach schwarz klar aufkommt, die Furcht, das wirklich sprachlose Grauen mir erstmal das Reden schwer machen, noch hinter der Freude, noch hinter dem Wissen, noch hinter der Liebe.

Aber unvergeßliche Lesezeiten. Auch schreckliche Unvergeßlichkeiten. Auch die Zärtlichkeit menschlichen Lernens. Auch die Härte menschlichen Hoffens. Auch also die Schönheit klassenbewußten Widerstands gegen den Machtapparat der gewöhnlichen Mörder, gegen die Pest der Fremde.

All das macht mir wohl den Mut und die Lust und die Wut, anderen hiervon zu erzählen. Aber auch die Scheu vor allzu eindeutiger Verkürzung.

Denn auch wenn ich hier Stichworte gäbe – den Zeitraum zwischen 1937 und 1945, die historischen Plätze Berlin, Madrid, Paris, Sobibor und Stockholm – auch wenn ich sagte: Hier werden geistige Erkenntnisprozesse mit sozialen und politischen Einsichten verbunden; hier werden Wege aufgemacht, Erkenntniswege und Absturzwege des antifaschistischen Widerstands; Widerspruchsprozesse im Kampf der Emigranten um ihre politische Identität – auch wenn ich zitieren wollte all diese großen Bilder aus der europäischen Geschichte, die hier endlich hellgemacht werden als unsre Bilder von uns heute – es blieben solche Daten arm gegenüber der Fülle dieser Arbeit, es würde mir solches Rezensieren nur ins gewöhnliche Überblickschema geraten; viel zu eindeutig werden, was doch in Wirklichkeit kompliziert ist, lebendig, wahrhaftig zur Sprache gebracht.

Nichts, über all diese Seiten hin nichts kommt platt eindeutig davon, nichts auch kommt platt eindeutig voran. Aber doch eindeutig klar ist hier immer das eine, buchstäblich Seite für Seite, Buch für Buch: Daß es ums Leben geht. Um dieses schwierige, wichtige Leben, das jedes mal wieder, sofern es frei zu sich kommen und nicht

* Erweiterte Fassung einer Rezension für den NDR, abgedruckt in: Deutsche Volkszeitung Nr. 23, 4.6.1981, S. 11

endlich doch friedlich verrückt werden will, aufstehen muß, wieder und wieder sich aufrichten muß hinter all dem Verordneten, uns in die Ordnung hin richtenden Unsinn.

Ich kenne keine nachkriegsdeutsche Schriftstellerarbeit, die so leidenschaftlich und so genau, so atemlos geduldig, so hoffnungslos unaufhaltsam, so ausgestoßen parteilich, so verloren fest im Bunde mit den Menschen der arbeitenden Klasse nach unsrer Geschichte fragt, nach unserm Leben gegen das Gesetz der Vernichtung.

Endlich, sage ich, haben wir hier das Bild, die rasende und zugleich leiseste Bildebewegung als unsre Lebensbewegung, unser tolles Lied auch als Verstummung und Schrei, unauslöschlich Genossengesichter als unser Menschengesicht: Gegen den Tritt, gegen das niederwerfende Brüllen der einheimischen Masken, der (immer noch) herrschenden Fratzen.

Und auch, wenn niemals von den Menschen, wie Weiss sie begreift, einfach *Der Sieg* sich wird ausdauernd herstellen lassen über den Gegenmenschen, das Machtgesindel: Noch der schändlichste Tod, noch dies Niederwürgen von Plötzensee bis Stammheim, wendet sich bei ihm, zu recht, also nichts aufzuhalten in seiner aufbrechenden Würde, in die Schande einer Herrschaft, die solche Zerstörung von Widerstand, solches Wegwürgen menschlichen Lebens immer noch treibt und vorantreiben möchte, weltweit.

Aber was Herrschaft, was Schande, was Schrei und Verstummung und Gesindel. Was denn Freude und Wissen, Widerstand und Leben.

Von was redet der da.

Von was rede ich da.

Wer von uns will denn wirklich noch wissen und also dann wirklich auch tun was er weiß: Daß uns die Klassenherrschaft ans Leben geht, ledern, metallisch, ohne Gesicht, von hinterrücks oben; so wie die arme verstummte Mutter es in der Geschichte von Peter Weiss unvergeßlich erlitten hat.

Allein doch schon dies: Mitten in klarer Kampfgeschichte die furchtbar einsichtige Zulassung der Umnachtung eines Menschen. Endlich denkbar und aussprechbar unsre wirkliche Trauer mitten im Kampf.

Wer von uns, und grad auf der jungen Linken, im Genossen-Hauruck, im Fortschrittsgetümmel, möchte nicht lieber nur angreifen, als auch begreifen, lieber glatt abwerfen als auch ertragen.

Wir lernen da aber, gegen so linke Verglückung, aus der großen Geschichte von Peter Weiss: Noch mitten in dieser unsrer weitschweifig genauen, in dieser unsrer verwickelt gradlinigen, in dieser unsrer von Weiss also endlich durchdachten Arbeitsgeschichte, Wi-

derstandsgeschichte, Fluchtgeschichte, auch Fluch- und Wut- und Mutgeschichte der langsamen lehrreichen Bilder, der raschen folgerichtigen Kampfabsichten, mitten in der Wirklichkeit aktiven Widerstands gibt es, lernen wir, die alte Frau, den eigenartigen Menschen, die unheimliche Genossin, die noch erstickend viel mehr weiß als alles, was sich in unsren jetzt und jetzt durchaus praktisch notwendigen Kämpfen von uns organisieren läßt und ja unbedingt auch wirklich von uns organisiert werden muß; mitten in unsrer Arbeit gibt es den in Auflehnung versunkenen Menschen, der verückt wird, in dem er klug wird; den es entrückt aus der bodenlosen Erfahrung herrschaftlicher Vernichtungsmechanik in die Reglosigkeit unaussprechlichen Wissens.

Solchen schreibenden Genossen hats bisher nicht gegeben, der dieses ansieht und einsieht – *ohne* dabei, wies die Herren gern hätten, die Trauer, den Schreck, die Verzweiflung auch nur für ein Weilchen zu feiern. Fürs genüßliche Rätseln, für das Entsetzen als Weltanschauung, fürs perfid-geschickte Einsinken in hochdotierte Verirrung läßt dieser Text dem feinen Kopf keine Chance. Der Kampf, unser Menschenkampf geht unbedingt weiter.

Wenn auch nie tüchtig blind.

Und so eröffnet der Text unvermeidlich dann Schwierigkeiten und Zumutungen für den ach so frei schwebenden, den ach so tief tummelnden Geist.

Welche Zumutungen.

Das mutet uns zu: Schweres gebücktes Schleppen, Anschleichen, Abklopfen, Lichtkegelwerfen in die Zerklüftungen, Verschrundungen ältester Menschenbildlandschaft. Das Auge, das Ohr, jede lebendige Hand, jeder Sinn, jeder Schritt wird gebraucht für die Aufdeckung unsrer Lust und unsrer Tränen, fürs aufsprengende Sichtbarmachen unsres Widerstands hinter der zu Zierrat und Schmuck verkleideten öligen Verkrustung.

Das mutet uns zu: Die weiten Wege, die heimlichen, lehrreichen, todesmutigen und ach so erfolglosen deutschen Wege des antifaschistischen Widerstands kreuz und quer durch Europa bis mitten ins Herz unsrer heutigen Kleinmütigkeiten.

Das mutet uns zu: Die Schönheit unsrer Hoffnung, und aber, quer in sie eingesenkt, häßlich konkret dissonant, die Namen derer, die von der Zerstörung unsrer Hoffnung leben, von unserm Tod: *Stinnes, Klöckner, Mannesmann, Siemens, Krupp, IG-Farben* und *Bosch*. Und viele. Und viele. Und jetzt. Und heut noch.

Das mutet uns zu: Das Vertrauen und die Einsicht und die Liebe zu einer jungen Frau, die wohlwissend ihr Leben beendet im – wie es heißt – Zerfall aller Anstrengungen gegen den Zwang zur Unter-

werfung, in der Unmöglichkeit, noch länger standzuhalten. Denn es sei, heißt es, dem Aufnahmevermögen eine Grenze gesetzt, und erreiche man diese, müsse man sich aufgeben und alle Hoffnung fahren lassen, denn habe man hier immer noch Hoffnung, sei man verloren.

Das mutet uns also all unsern Mut zu.

Denn in einer, eben an uns Deutschen peinlich verstümmelten, hier aber endlich wieder frei aufgerichteten Unverschämtheit werden uns nach und nach Menschen, Frauen und Männer, Genossen der konspirativen Gewalt nahe gebracht, in erschütternde Nähe gestellt, Antifaschisten, Antiimperialisten, von denen die herrschaftseigene Geschichtsschreibung in der BRD fast nur noch in Dreck und in Spott zu berichten weiß: Die uns nächsten kämpfenden Menschen in diesem Buch sind, wie mans bundesdeutsch nennt, die ‚Landesverräter' der Roten Kapelle.

Ja.

Landesverräter.

Weil das Menschen waren, die ihr Land nur noch finden konnten unter mutigen Menschen, nicht aber unter Feiglingen. Die nur bei klassenbewußt Entschlossenen noch ihre Heimat haben konnten, nicht länger mehr unter bewußtlosen Knechten. Die nur noch aus schwierigem genauen Wissen, aus selbständiger Entscheidung sich bewegen konnten, nicht als Mitläufer aus genüßlicher Verblödung. Denen, sehr klar durchdacht, jedes Einzelleben teurer sein mußte in der Roten Armee, in der Front des weltweiten Antifaschismus, als das Leben von hingerissen gerissenem Pack in den Nazitruppen.

Also ja: Zumutungen. Zumutungen aus entschiedenem Wissen, aus leidenschaftlicher Prüfung und Bestimmung der wirklichen Verhältnisse.

Dabei können es in dieser Kürze nur Andeutungen sein, die ich aus der Fülle der lehrreichen tausend Seiten vermitteln kann. Bestimmt aber will ich noch sagen: Jeder Abschnitt dieser großen Bild- und Wörterbewegung, von Anfang bis Ende, ist durchstoßen vom Schreck konkret erfahrener Schmerzen, auch vom Schreck konkret erlittener Widersprüche. Aber – und das ist mir jetzt zuletzt doch noch mal wichtiger –: Die gesamte Arbeitsbewegung dieser drei Bände ist angeleitet und durchdrungen von der Liebe und der Schönheit menschlicher Auflehnung, von der Zuversicht auf unsre Befreiung.

Und das auch dann noch, wenn die wichtigen letzten Seiten quasi schutzlos dastehen unterm allerbittersten Konjunktiv, dem Konjunktiv der Furcht vor der möglichen Selbstzerstörung des Menschen.

Das trägt schon die Züge äußerster Einsamkeit.

Mancher ist solchetwegen in Deutschland verrückt genannt worden. Aber solche Einsamkeit findet inzwischen, sehe ich, heimlich Gesellschaft. Denn es kommt in der schönen weiten Welt (und ganz in der Nähe) ja endlich die gute Ahnung auf gegen die wirklich Verrückten, oben in den Zentralen; gegen den kaum noch schauspielerisch verstellten Wahnwitz am Drücker. Es schärft sich, wo es ums Leben geht, unten, der Sinn fürs Vernünftige, der vernünftige Sinn gründlicher Widerstandsarbeit. Oder was ist das, jetzt neulich, im Sommer 1981, z.B. auf dem Kirchentag in Hamburg, von Hand zu Hand, dieses Flugblatt ohne Namen:

MACHT EUCH NICHTS VOR

Für uns, die den Faschismus und die Kriegsvorbereitungen 1938/1939 miterlebt haben, sind diese Zeiten heute Vorkriegszeiten. Die herrschende Klasse sagt ,Wahrheit' und lügt von Gott. Sagt ,Frieden' und bereitet Massenmord vor. Sagt ,Freiheit' und heckt Welthungersysteme. Sagt ,Vernunft' und will uns täglich ins Irre locken mit falschen Worten und Bildern. Sagt ,Ordnung' und verschleudert und versteinert die Schönheit und den Wert unserer Erde. Sagt ,Leistung' und plündert und mißbraucht die Arbeit des Menschen. Sagt ,Fortschritt' und vergiftet das Wasser und das Land, jedes Kind und jede Liebe.

In ruheloser Idiotie rufen diese Herren und Damen uns zu: ,Bleibt ruhig!'. Aus maßloser Frechheit nölen sie uns an: ,Halter Maß!'. Waffenstarrend wollen sie uns niederhalten mit: ,Waffen verboten!'.

Aus den üblen Absichten ihrer Macht sind sie fast alle schon durch und durch krank. Ihr Unrecht weltweit ist grenzenlos. Das frißt sie. Seht sie Euch ganz genau an: bis zur Unberechenbarkeit sind sie von Untergangsangst und Verfolgungswahn schon fast toll.

Sie lagern in ihren Bunkern Blindheit und Lungenpest! Sie hecken in Bomben den Tod aller Tiere und Pflanzen! Sie ticken in Sandkastenspielen Auschwitz!

WIRKLICH: SIE SIND VERRÜCKTE

Da werden wir lernen müssen, ihnen unberechenbar und grenzenlos zu antworten. Grenzenlos: als Internationalisten. Unberechenbar: mit allen Mitteln der Phantasie, des Wissens, der Disziplin, mit unserer unausrottbaren Liebe zum Leben. Bereitet euch vor. Das haben wir damals versäumt. Fangt jetzt damit an. Organisiert und setzt in Bewegung euren Durchblick und euere Lust, lernbereit liebevoll geduldig unnachgiebig ausdauernd tagfürtag wachsam. Kopfloses Bockspringen endet im Schlachthaus von Haig & Co. Lacht euch zu. Rückt nah zueineinander. Faßt euch an. Haltet zusammen. Freut euch.

Fürchtet euch nicht.

,,die Fremden warnen uns vor der Fremde

die Toten drohen uns mit dem Tod
die Lebendigen drohen mit ihrem Leben
die Eigenen warnen eigenartig"

WIR WERDEN MENSCHEN SEIN

Und damit, wer diesen Kampf heute aufnimmt und streckenweise dabei ins Kalte, ins Isolierte gerät, nicht den Mut, nicht die Freude, nicht sein Leben verliert, möge er neben anderem doch auch genau bei Peter Weiss nachlesen, studieren, ja feiern, was das ist – Menschengeschichte: Unsere große Geschichte, unsere uralte Widerstandsgeschichte. Die uns niemand nehmen kann. Außer wir uns selbst. –

Lisa Abendroth und Wolfgang Abendroth

# Die „Ästhetik des Widerstands" als Beitrag zur Geschichte der Arbeiterbewegung

Über den Verlauf der proletarischen Widerstandsbewegung sind viele Darstellungen veröffentlicht worden, gute und schlechte. In wenigen Fällen sind es Gesamtdarstellungen,[1] meist bleiben sie Publikationen, die auf ein Problem beschränkt sind und einen mehr oder weniger wissenschaftlichen Charakter haben. In den letzten Jahren sind vor allem Bücher erschienen, die sich mit der lokalen Verankerung der Widerstandsgruppen auseinandersetzen. Oft genug litten sie in früheren Jahren darunter, daß reformistischer und revolutionärer Flügel der Arbeiterbewegung vor dem Dritten Reich, die sich trotz aller Spaltungen und der Hysterie der fraktionellen Kämpfe aller gegen alle als Einheit empfand, Traditionen gegeneinander aufbauen wollten. Das führte dazu, daß jede Partei und jede Zwischengruppe ihre eigenen Fehler verhüllte und die Leistungen der Gegenpartei im Widerstandskampf verschwieg oder zu schmälern versuchte, daß viele – sogar manche, die von den Nationalsozialisten ermordet worden sind – von den Historikern zu Nichtpersonen gemacht wurden, wenn sie nicht in die beabsichtigten Traditionslegenden paßten. Das war in der Periode des Hochstalinismus wie des Neostalinismus zu Beginn der fünfziger Jahre eine weit verbreitete Tendenz in der SED-Literatur; aber sie findet sich in der SPD-Literatur nicht minder und repetiert sich auch heute noch gelegentlich selbst dann, wenn es um die Aufarbeitung von Gruppierungen geht, die sich vor oder nach 1933 von der SPD oder der KPD abgespalten hatten oder von deren Führungen diskriminiert worden waren.

Gleichwohl war diese Literatur wichtig und sie bleibt es. Es besteht kein Zweifel daran, daß die heutige Forschung weitgehend gelernt hat, diese früheren Schranken zu überwinden; zumindest ist damit begonnen worden. Wenn man die vielen Publikationen des Röderberg-Verlags in der BRD oder die historischen Untersuchungen, die in den letzten Jahren in der DDR erschienen sind, überprüft, kann man sich davon überzeugen, daß ihre Gründlichkeit, aber vor allem ihre Bereitschaft, innere Diskussionen in der Widerstandsbewegung der Arbeiterklasse zu objektivieren und jeweils Oppositionelle dem Vergessen zu entziehen, ständig gewachsen ist; sie ist mindestens ebenso groß, wenn nicht größer, als in den Veröffentlichungen der Friedrich-Ebert-Stiftung und der ihr nahestehenden Institute.

Diese Literatur über den Widerstand war in einem Staat wie der BRD dringend erforderlich, weil in ihr bereits vor den Veröffentlichungen von Hans Rothfels und Gerhard Ritter, die versuchten, die Opposition gegen Hitler als Verdienst bürgerlicher Gruppen darzustellen, alles getan worden war, um das Gedächtnis an den sozialistischen Widerstandskampf, fast den einzigen der „ersten Stunde“ und auch den einzigen, der während aller zwölf Jahre des Tausendjährigen Reiches funktionierte, so gering seine Resultate auch geblieben sind, aus der Geschichte zu streichen. Die erste Restaurationsperiode der Bundesrepublik konnte die Erinnerung an den proletarischen Widerstandskampf so wenig ertragen wie ihr die Darstellung des ganzen Umfanges nationalsozialistischer Verbrechen zu Beginn des „Kalten Krieges“ genehm war. Beides ließ sich mit dem Aufstieg der „Globkes“ in der Verwaltung und der Stützen des Dritten Reiches in der Wirtschaft wie Krupp und Schleyer mit der „kämpferischen Demokratie“ „im Zeichen der FDGO“ eines Staates schlecht kombinieren, der seine Verteidigungskräfte mit den Offizieren Hitlers gerade aufzubauen unternahm. Die wissenschaftlichen Darstellungen der Geschichte unseres Landes im zwanzigsten Jahrhundert und die Schulbücher, die darauf beruhen, zeigen übrigens noch immer, trotz der Wende, die durch die Studentenbewegung initiiert wurde, die Spuren dieser Zeit. In ihr galten die kirchlichen Gruppen, die zunächst nur frühere Ideologien oder auch Privilegien vor dem Zugriff der „Deutschen Christen“ schützen wollten, oder die Spitzen von Armee und Administration, die im Anfang nur einen Krieg vermeiden wollten, der nicht gewinnbar war und am Ende – nach dessen Ausbruch – seine Beendigung lediglich im Westen erstrebten, als sie wußten, daß er entschieden war, allein als „Opposition gegen Hitler“. Wie wenig diese Zeit überwunden ist, hat die Auseinandersetzung um die Ehrung eines der wenigen bürgerlich-demokratischen Intellektuellen, die für die Zustimmung des späteren ersten Präsidenten der Bundesrepublik zum Ermächtigungsgesetz nur Geringschätzung empfanden, Carl v. Ossietzky, jedermann verdeutlicht.

So war die breite Literatur über den Kampf der Arbeiter und ihrer Organisationen gegen das Dritte Reich gewiß von Nöten und sie bleibt es weiterhin. Die Forschungsarbeit, die sich in ihr spiegelt, ist noch lange nicht abgeschlossen.

Diese Geschichtsschreibung enthält jedoch einen Mangel, der fast unvermeidlich ist, wenn man bedenkt, daß der Historiker von Dokumenten ausgehen muß, die lediglich erkennbare Aktivitäten bekunden. Sie knüpft an Organisationen an, an die Ideologien, die sie tragen, an die Parolen, die sie vertreten. Sie kann nur deren gleichsam

äußeres Auftreten schildern. Was ihr kaum möglich ist, ist das Denken und Fühlen derer lebendig zu machen, die die politische Arbeit einst geleistet haben. Wie sehr es dieser Vermittlung in einer Zeit auch aus politischen Gründen bedarf, in der die junge Generation der Arbeiter und Studenten keine Vorstellungen durch eigene Erfahrung aus den Jahren vor dem Aufstieg der BRD zur erst ökonomischen, dann auch militärischen und politischen Führungsmacht in Westeuropa mehr besitzt, ist jedem verständlich, der weiß, wie gering ihr Vertrauen in jede Form organisierten Handelns geworden ist.

Diesen Mangel hat eine relativ breite Memoirenliteratur zu beheben versucht, in der frühere Widerstandskämpfer ihr Handeln und ihr Leben schildern. Sie ist wiederum – wie die im strengeren Sinne historische Literatur – in der DDR umfangreicher als in der BRD, weil sie dort gefördert wird. Doch fast immer zeigt sich darin eine Scheu, über die nur wenige hinwegkommen. Zwar kann fast jeder sein Handeln wenigstens andeutungsweise schildern. Will er sein früheres Denken und seine Ängste niederschreiben (selbst wenn er die Prügel und die Folterungen darstellen möchte, die er in der Haft erlebte) setzen ihm die Sprache – und der Stift beim Schreiben – aus, und es geht ihm mit den seelischen Nöten, die aus den Auseinandersetzungen unter seinen Kampfgenossen – und vor allem der Erschütterung, die aus der schlimmen Zeit der Prozesse der Stalin-Ära in der UdSSR notwendig folgten – nicht anders. Deshalb reduzieren sich die meisten Memoiren ebenso auf die äußeren Fakten, wie es die historischen Untersuchungen auch tun. Der Ältere derer, die diese Stellungnahme schreiben, weiß es aus eigener bitterer Erfahrung. Über bestimmte – wenn man so will, seelische – Hürden kann niemand springen, höchstens einmal im Gespräch mit einem seiner engsten unmittelbaren Kampf- und Erlebnisgefährten und auch das ist selten genug.

Für den Historiker mag es grotesk klingen, es eingestehen zu müssen: Hier bleibt nur eine Vermittlung übrig, sowohl, um erlebte Geschichte an eine neue Generation weiterzugeben, als auch um die historische Wahrheit wirklich voll erfassen zu können – das, was er „schöne Literatur“ zu nennen gewohnt ist. Erfaßt sie die geschichtliche Wahrheit wirklich, hat sie auch die Welt der isolierten äußeren Fakten – und das dann selbstverständlich wissenschaftlich genau – aufgearbeitet, dann wird sie nicht nur als bloßes Kommunikationsmittel Vermittlungsgehilfe an eine neue Generation, sondern auch für den Historiker selbst für seine weitere Arbeit zur Quelle. Denn er soll und will ja nicht nur das Gerippe der Geschichte, wie es sich in den Akten, Druckschriften, Organisationsberichten und Publikationen darstellt, sondern den geschichtlichen Prozeß als Ganzes,

also das Leben der Menschen in einer gesellschaftlichen Bewegung erkennen und darstellen.

Daß es möglich ist, in diesem Sinne Literatur zu schreiben, die dann selbstverständlich große Literatur ist und Bestand haben wird, hatte Anna Seghers in ihrem Roman „Das siebte Kreuz" schon einmal bewiesen, in dem eine der ersten Perioden des proletarischen Widerstandskampfes gegen das Dritte Reich dargestellt wird. Es war Bruno Apitz mit „Nackt unter Wölfen" noch einmal gelungen, hier begrenzt auf die Verteidigung der Humanität durch die Antifaschisten im KZ Buchenwald.

Es bleibt das Verdienst von Peter Weiss, in seinen drei Bänden *Ästhetik des Widerstands* eine viel längere Epoche, im Grunde den ganzen Widerstand der Arbeiterbewegung und ihre Kämpfe in der Weimarer Republik nicht nur glaubhaft, sondern in seiner gesamten Realität niedergeschrieben zu haben.

Diese drei Bände sind wirklich – wie manche bürgerlichen Kritiker meinen – zum „Buch des Jahrhunderts", nämlich des Kampfes deutscher Arbeiter gegen das Dritte Reich geworden, mag auch der Kritiker der *„FAZ"*, des sonst intelligentesten Hofblattes der deutschen Finanzoligarchie, das Werk verreißen.

Manche Kapitel der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung mag man anders interpretieren und beurteilen, als es in den vielen Diskussionen zwischen dem Ich-Erzähler und seinem Vater, seinen Freunden Coppi und Heilmann, seinem Mentor (im zweiten Band vornehmlich) Hodann geschieht. Aber echte Tatsachenfehler (wenn man von der marginalen Äußerlichkeit absieht, daß die Jugendorganisation der Mehrheitssozialdemokraten vor ihrer Vereinigung mit dem rechten Flügel der USP 1922 „Arbeiterjugend" und nicht „sozialistische Arbeiterjugend" hieß; diesen Namen trug sie erst nach dieser Vereinigung, also nach dem Zusammenschluß von „Arbeiterjugend" und „Sozialistischer Proletarierjugend") gibt es auch bei der Schilderung des Kampfabschnitts der Arbeiterklasse zwischen dem Ausbruch des ersten Weltkriegs, dann der Revolution und der Machtüberleitung an Hitler nicht. Dafür bleibt es ein Gewinn, lebendig vorgestellt zu bekommen, wie sich das alles in den Köpfen der Mitkämpfer der Bewegung „unten", gleich welcher Partei oder Fraktion sie jeweils verhaftet waren, gespiegelt hat und wie sie bei aller Divergenz ihrer Meinungen und ihrer organisatorischen Bindung sich doch in aller Selbstverständlichkeit als Mitkämpfer der gleichen Bewegung empfunden haben, auch wenn sie gleichzeitig noch so heftig – gelegentlich sogar physisch – „fraktionell" aufeinander eingeschlagen haben.[2] Was hier geschildert ist, entspricht der Wirklichkeit. Jeder, der über die Situation der Arbeiterbewegung in Bremen

1918/19 und ihrer Kämpfe mit den Freikorps durch engen Kontakt mit den Veteranen der Arbeiterbewegung dort Bescheid weiß, ist betroffen von ihrer anschaulichen Schilderung durch Peter Weiss. Wer von den Alten wüßte nicht, in wie vielen Fällen – und das keineswegs nur in Bremen – revolutionäre Arbeiter, die ihren Mann im Bürgerkrieg gegen Noskes Truppen gestanden hatten, dann halb durch die Zufälle der Fraktionskämpfe in der „Linken" und halb aus Sehnsucht nach der proletarischen Einheit doch in der SPD gelandet sind, wie das hier beim Vater des Ich-Erzählers der Fall war, doch nicht ihr proletarisches Klassenbewußtsein und die Hoffnung auf den Kampf für den Sozialismus verloren hatten. An all das erinnert uns Peter Weiss. Es ist für die Historiker wichtig genug, daß er darum weiß, obwohl von dem Geschick und dem Empfinden des kleinen Funktionärs „unten" kaum etwas in den Akten und noch weniger in den offiziellen Parteigeschichten steht. Es ist aber auch heute notwendig, solche sozialpsychologischen Prozesse genau zu verstehen, wenn man den Kampf gegen den Selbstmord der Menschheit durch atomare Mittelstreckenraketen und Neutronenbombe und gegen die Verlagerung aller Lasten der Wirtschaftskrise auf die abhängig arbeitende Klasse führen will und muß. – Nicht weniger plastisch sind die Schilderungen der Kämpfe um das Baskenland und der barbarischen Morde durch die an Franco ausgeliehene Luftwaffe des Dritten Reiches an Hand der Diskussion um das Guernica-Bild Picassos, die der Autor uns liefert. Muß man alles das nicht kennen, wenn man die Eingliederung ehemaliger Offiziere der „Legion Condor" in die bewaffnete Macht der BRD und die kaum verständliche jüngste gegenseitige Achtungserklärung des Bundesvorstands des DGB und der Bundeswehr beurteilen will?

Gewiß, manche Positionen der Arbeitergeschichte bleiben in den drei Bänden unberücksichtigt, obwohl sie durchaus wichtig waren; so z.B. die Stellung der rechten Opposition in der KPD, die lange vor Trotzki und erst recht vor den von der Maslow – Ruth Fischer – Fraktion gleichsam „abgespaltenen" deutschen Trotzkisten für eine richtigere Einschätzung des Faschismus und für konsequente Einheitsfrontpolitik eingetreten sind.

Aber Peter Weiss wollte kein Lehrbuch der Geschichte der Arbeiterbewegung und ihrer Gruppierungen schreiben, sondern die Atmosphäre darstellen, in der ihre Mitkämpfer lebten und die ihnen den Willen und die Kraft gab, auch in der schlimmsten Periode des Terrors und der Isolierung standzuhalten. Das ist ihm gelungen wie kaum jemanden vorher. Daß ein Schriftsteller das leisten konnte, der selbst nicht an diesen Kämpfen teilnahm, ist erstaunlich. Im gleichen Maße, wie Weiss hat bisher niemand das Denken, Handeln und

Empfinden dieser Generation der Arbeiterbewegung, die trotz aller Siege des nationalsozialistischen Terrors, aller Niederlagen und Fehlschläge, aller inneren Gegensätze, all' der furchtbaren Enttäuschungen, die durch die Stalin-Prozesse hervorgerufen wurden, realistisch widergeben können. In diesen drei Bänden ist das Leben derer, die in diesen Jahren der bisher tiefsten moralischen Erniedrigung des deutschen Volkes die Hoffnung auf Humanität und Sozialismus aufrecht erhalten haben, bezogen auf die ganze Periode dieses Kampfes, nicht nur auf einzelne Abschnitte dieser Zeit, für jeden greifbar und historisch richtig darstellt worden und das in einer Intensität, die keine Geschichte der Arbeiterbewegung und des Widerstandes, sei sie Organisationsgeschichte, Lokalgeschichte irgendwelcher Art oder Ansammlung persönlicher Erinnerungen einzelner Beteiligter geleistet hat und wohl auch künftig nicht wird leisten können.

Das gilt auch für die ungewöhnliche Verknüpfung von kunstgeschichtlicher – hinsichtlich der Diskussion mit Brecht – auch literargeschichtlicher Betrachtung mit der Erzählung über die Lebensverhältnisse und Aktivitätên der beteiligten Personen in den drei Bänden. Die alte Arbeiterbewegung war nicht nur eine politische und gewerkschaftliche Emanzipationsbewegung, sondern auch von ihren Anfängen an, eine kulturelle Bewegung. Sie war es in dem Sinne, daß wer an ihr teilnahm sich häufig genug in mühsamster Auseinandersetzung mit dem, was ihn umgab, die bürgerlichen kulturellen Güter, den höchsten Stand ihrer Kunst und Literatur, anzueignen versuchte. Meist keineswegs in dem Sinne, daß er es unternommen hätte, dieser Kultur der Klasse, die ihn beherrschte, eine andere unvermittelt entgegenzustellen. Denn gerade aus der Aneignung eines ihm zunächst dank des Bildungsmonopols der herrschenden Klasse vorenthaltenen Wissens und der ihm zunächst fremden Kultur hatte der Arbeiterfunktionär die Kraft zu seiner politischen Entscheidung gewonnen. Dieser Kampf für das Ziel, die Ansätze zur Entwicklung der Humanität, die jeder Kulturleistung notwendig immanent sind, zu ihrer Konsequenz zu führen, zur sozialistischen Umgestaltung der Gesellschaft, die allen Menschen freie und gleiche Möglichkeiten ohne Furcht vor Not und Unterdrückung bieten soll, hatte für viele ihre Wurzel in dieser Auseinandersetzung mit der Kultur. So war es seit dem Beginn der Arbeiterbewegung gewesen und gerade in ihren deutschen Organisationen als Ergebnis ihrer besonderen Geschichte den aktiven Kadern durchaus bewußt. Ob und inwieweit ihnen dabei klar war, daß sie die Kunst, die sie umgab, dabei uminterpretieren mußen – anders als es in der landläufigen Ästhetik, in der Literatur- und Kunstgeschichte der bürgerlichen Klassen üblich war, an-

ders auch, als die, die einst diese Kunst geschaffen hatten, es selbst verstanden hatten – war eine andere Frage. Den Versuch, eine eigene proletarische Gegenkunst und Gegenliteratur zu schaffen, hat es daneben zwar immer wieder gegeben. Aber er mußte notwendig, wie es übrigens Leo Trotzki schon lange vor der Oktoberrevolution in vielen Aufsätzen dargestellt hat, in den engen Grenzen der unvermittelt polemischen und unmittelbar kampfbezogenen Leistungen verbleiben. Sie waren dabei gleichzeitig an die Formen der „normalen" literarischen und künstlerischen Entwicklung der Teile der Intelligenz gebunden, die jeweils vorherrschend waren. So blieb das Problem der Aneignung von Kunst und Literatur der bürgerlichen Klassen, häufig der zeitgenössischen, aber vor allem derjenigen, die zur jeweiligen Zeit dieses Aneignungsprozesses bereits als „klassisch" galt, für den Arbeiterfunktionär bestimmend. Darüber wurden Diskussionen keineswegs nur in den Arbeiterkulturorganisationen geführt, sondern dieses Thema wurde ständig bei der täglichen politischen und gewerkschaftlichen Arbeit erörtert, in den Jahren vor dem Faschismus, aber auch während des illegalen Kampfes. Deshalb stört es das Gesamtbild der adäquaten Wiedergabe der Geschichte der Arbeiterbewegung in dieser Zeit keineswegs, daß Peter Weiss seine Betrachtungen über den Pergamonaltar, über Picassos *Guernica*, Géricaults *Floß der Medusa* um nur einige Beispiele zu nennen – Arbeitern in den Mund legt. Was er dabei an Analysen, die er, anders als die bürgerliche Ästhetik, vom Standpunkt der Unterdrückten, ihrer Niederlagen, aber auch ihrer Hoffnungen aus bietet, ist nach unserer Meinung sehr überzeugend. Doch mögen diese Probleme von anderen erörtert werden, die kompententer sind als wir. Es bleibt unsere Aufgabe festzustellen, daß diese Identifikation von Ästhetik und der Darstellung der Geschichte der Arbeiterbewegung keine willkürliche Kombination des Schriftstellers ist, sondern daß sie die historische Wahrheit des Romans intensiviert.

Jedoch zurück zu der Frage, wie es möglich war, daß Peter Weiss als ein Mann, der viele Phasen der Bewegung die er schildert, nicht miterlebt hat, doch deren Realität so anschaulich schildern konnte, besser als Wissenschaftler – auch wenn sie in diesem Kampf selbst gestanden haben – das jemals konnten. Die beiden Bände der ‚*Notizbücher 1971–1980*', die Weiss gleichzeitig mit dem dritten Band seines Romans publiziert hat, belegen, daß er zehn Jahre daran gearbeitet hat, die Fakten zu sammeln, die Akten aufzuarbeiten und die wenigen Überlebenden immer wieder zu interviewen. In so großer Not und unter dem Zwang, ihre Arbeitskraft unter jeder Bedingung zu verkaufen, wie die politisch aktiven Emigranten – wenn das überhaupt möglich war –, hat er während seiner schwedischen Emigra-

tion selbst gestanden, so daß es ihm durch eigene Erfahrung leichter war, sie zu verstehen als viele Angehörige der literarischen Emigration, die – falls sie schon einen Namen hatten – sich besser durchschlagen konnten. Aber vor allem geht es hier um die sorgfältige Berücksichtigung aller Quellen und Materialien und um die ständige Diskussion mit den Überlebenden während eines ganzen Jahrzehnts, um die Fähigkeit zur Identifikation und um die Abwesenheit von Scheuklappen, wie sie hüben und drüben aus Voreingenommenheit zugunsten quasi fraktioneller Positionen in der Arbeiterbewegung allzu leicht entstehen.

So ist ein klares Bild von der Standhaftigkeit und der fast selbstverständlichen Bereitschaft zum Widerstand auch des „kleinen" Arbeiterfunktionärs entstanden. Vor allem hielt er es für seine Pflicht, auch wenn er in seinem persönlichen Schicksal im Hin und Her der Emigration von Land zu Land, vom spanischen Bürgerkrieg und nach der Auflösung der Internationalen Brigade in ein anderes Emigrationsland abgesprengt worden war, wieder Anschluß an die antifaschistische Arbeit zu finden. Daß es sich bei denen nicht anders verhielt, die ständig im Reich geblieben waren, gleichgültig, ob sie ins Zuchthaus und KZ gelangt oder daraus wieder entlassen worden waren – oder auch nicht –, und obwohl sie allzu bald ihre Isolierung von den geistig gleichgeschalteten oder total resignierten Massen erfahren mußten, wird besonders im dritten Band an Hand der Erlebnisse jener Lotte Bischoff verdeutlicht, die von Stockholm nach Deutschland geschickt wird, um die Kontakte mit den innerdeutschen Genossen und ihren Gruppen wiederherzustellen, und die dank ihrer großen konspiratorischen Geschicklichkeit – und sicher auch mancher Zufälle – im Gegensatz zu den meisten ihrer Kameraden überlebt hat.

Alle diese Genossen – ob im Reich, im spanischen Bürgerkrieg, ob in der Emigration –, auch die, die erst zu Beginn des Krieges oder während dessen Verlaufs in immer neuen Kombinationen zusammengeführt wurden, hatten sich dabei immer wieder mit der KPD auseinanderzusetzen, der Organisation, die zuerst – 1933 – als stärkste in den illegalen Kampf eingetreten war. KPD-Mitglieder haben deshalb stets die Majorität der proletarischen Widerstandskämpfer gestellt. Die Partei hatte ihren Kurs häufig geändert und dadurch entstanden immer neue Spannungen. Die KPD und auch, wie man sie als deren Instrukteur bis 1943 formell verstand, die kommunistische Internationale, blieben deshalb immer wieder der wichtigste Diskussionsgegenstand. Ihre Politik und ihre Bündnisbereitschaft gegenüber andern Gegnern des Nationalsozialismus schwankten. Es gab bittere und nicht nur politisch falsche, sondern

auch menschlich brutale Durchgangsperioden, wenn auch nicht in jener extremen Barbarei solcher Auseinandersetzungsformen, wie sie in der UdSSR in den Oppositionsprozessen des Hochstalinismus und dann noch einmal bei der Ermordung Trotzkis 1940 zutage getreten sind. Schon früh hatten sich Formen der Konspiration ergeben, die bewußt die UdSSR mit Nachrichten vorsorgten, weil jeder Antifaschist erkennen mußte, daß sie die einzige Großmacht war, deren Existenz mit dem Dritten Reich auf die Dauer unvereinbar war, nachdem die westeuropäischen demokratischen Staaten zuerst Spanien, dann auch Österreich und die Tschechoslowakei verraten hatten. Aber es gab auch furchtbare Enttäuschungen durch die Außenpolitik der Sowjetunion, nicht nur wegen ihrer teils richtigen, teils übersteigert-hysterischen Interventionen im spanischen Bürgerkrieg, sondern vor allem wegen der August- und Septemberverträge 1939 mit dem Deutschen Reich Hitlers. All das mußte sich nicht nur im Denken, sondern auch im Empfinden der sozialistischen Widerstandskämpfer (noch stärker in der Emigration als im Reich) spiegeln. Nicht anders stand es mit den Differenzen, die innerhalb der KPD stets neu auftauchen mußten. Wer die Wahrheit über den proletarischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus schreibt, darf darüber nicht schweigen, sondern muß die seelische Not schildern, in die die Widerstandskämpfer durch diese Kontroversen immer wieder gerieten. Peter Weiss ist hier nicht der Wahrheit ausgewichen. Die ganze Tragik des Endes von Max Hodann, des hervorragenden Arztes und Sexualpsychologen der Weimarer Republik, die ihre Wurzel hier hat, wird mit größtem Einfühlungsvermögen behandelt. Und auch das Geschick und die Verdienste vieler, die lange Zeit in der östlichen Literatur als „Unpersonen" vergessen wurden (man denke an Willi Münzenberg als Beispiel), sind für Peter Weiss existent, wie sie ja auch nicht von ihren alten Genossen vergessen worden sind. Wie hier Weiss jeweils anknüpft, entspricht einem Erkenntnisstand, den wir heute bei der Aufarbeitung aller Quellen, die uns zur Verfügung stehen, erlangen können. Er geht in der Schilderung der Diskussionen in der Redaktion der ‚*Welt*' in Stockholm und in der zentralen Stelle der Kommunisten in Schweden weit über das hinaus, was wir in der Darstellung der Widerstandsgeschichte in der BRD bisher erarbeitet haben. Herbert Wehner hat sichtlich seine Sympathie, und er hat sicherlich darin recht, daß der konspirative Fehler, der zu Wehners Verhaftung durch die schwedische Polizei führte, verständlich – und verzeihlich – ist. Wer von uns, die wir im Widerstand gestanden haben, hätte keine konspirativen Fehler gemacht? Daß Wehner erst sehr spät in seinen Vernehmungen Aussagen gemacht hat, wird vom Verfasser des Romans in der Vorwerf-

barkeit minimalisiert. Da Weiss die Materialien sicher besser kennt als die meisten, die dazu etwas geschrieben haben, wird man ihm auch darin kaum widersprechen können. Es bleibt für uns alle schmerzlich, die wir an diesem Kampf teilgenommen haben, wie auch in der schwedischen deutschen Emigration und in ihrem Kulturverein die irrationale Übersteigerung des Fraktionskampfes aller gegen alle wieder da war, noch bevor die Kapitulation erfolgte. Die Erkenntnis Wilhelm Leuschners, die er unmittelbar vor seiner Hinrichtung niedergeschrieben hat, daß alles davon abhängt, die Einheit der Arbeiterbewegung wiederherzustellen, war die Konsequenz des innerdeutschen Kampfes. In der Emigration war sie inzwischen vielfach „verdrängt" worden, noch bevor der Kalte Krieg offen ausgebrochen war. Es war gewiß verständlich, daß Max Hodann dem Irrtum der Identifikation mit antisowjetischen bürgerlichen Staaten erlegen ist. Aber ändert sich dadurch etwas daran, daß sein Weg nun unvermeidlich ins politische Niemandsland führte?

All das wird von Peter Weiss dargestellt und nichts wird verheimlicht – auch nicht zunächst nur schwer verständliche Schritte der UdSSR und der KPD, mit allen Konsequenzen, die sie vor 1945 für die Widerstandskämpfer hatten. Und doch läßt er sich zu keinem Antikommunismus und Antisowjetismus verleiten. Er behält sein Engagement für die Realisierung von Humanismus und Sozialismus in dieser Welt. In der proletarischen Widerstandsbewegung und ebenso in der weiteren Entwicklung der UdSSR, vor allem in ihrem militärischen Sieg über das Dritte Reich, sieht er trotz aller inneren Widersprüche die Grundlage für die künftige Verwirklichung einer menschlicheren freien Gesellschaft. So verhängnisvoll das gegenseitige Mißtrauen unter den Kämpfenden für den Sozialismus immer war (und in vielem noch immer ist), so schlimm ist es, wenn Männer wie Hodann und Münzenberg im Abseits sterben mußten. Auch für Peter Weiß ändert es an *einem* nichts: Sinn und Hoffnung des Widerstandskampfes gegen den Faschismus damals, heute des Kampfes gegen die immer wiederholten Drohungen, die vom offenen und vom verhüllten Neokolonialismus und Neofaschismus und von der steten Gefahr der atomaren Hochaufrüstung ausgehen, bleiben dieselben: gegen den Rückfall der Menschheit in die Barbarei und gegen ihre Vernichtung einzutreten. Peter Weiss' Roman hat uns eindringlich und glaubhaft dargestellt, daß Humanität und Sozialismus das einzige Ziel ist, für das es sich lohnt, mit allen Kräften zu kämpfen.

Es ist erfreulich, daß die *Ästhetik des Widerstands* auch in der DDR erscheinen wird. Diese Tatsache widerlegt alle Legenden, die fraktionellen Schranken für die Aufarbeitung der Wahrheit über die Geschichte der Widerstandsbewegung seien „drüben" wieder stark

gewachsen. Wenn man von wenigen Verlegern, die gleichsam im linken Ghetto existieren, absieht, sind sie zur Zeit im „freien Westen" wahrscheinlich erheblich größer. Das Buch von Peter Weiss wird in beiden Lagern des Kalten Krieges eine der besten Waffen für die geschichtliche Wahrheit sein.

## Anmerkungen

1 Am umfassendsten ist immer noch: Peter Altmann, Barbara Mausbach-Bromberger und Max Oppenheimer: Der antifaschistische Widerstand 1933–1945, Frankfurt/Main 1975.

2 Wie sehr das bis zu bitteren Ende der Fall war, ergibt sich aus jeder einigermaßen sachlich und ohne parteifromme Blickverengung durchgeführten lokalgeschichtlichen Untersuchung. Als Beispiel seien drei Bücher über die örtliche Geschichte der Arbeiterbewegung in Frankfurt/Main genannt: Barbara Mausbach-Bromberger: Arbeiterwiderstand in Frankfurt 1933–1945, Frankfurt/Main 1974; Arbeiterjugendbewegung in Frankfurt/Main 1904–1945, Material zu einer verschütteten Kulturgeschichte. 2. Auflage, Giessen 1979; Autorenkollektiv; Die junge Garde. Arbeiterjugendbewegung in Frankfurt/Main 1904–1945, Gießen 1980.

Wolfgang Fritz Haug

# Vorschläge zur Aneignung der „Ästhetik des Widerstands"

## I

„Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands,* ein Jahrhundertbuch, unternimmt die umfassende Aneignung der Kultur vom Standpunkt der Unterdrückten." So schrieben wir im Vorwort zu *Materialistische Kulturtheorie und Alltagskultur* (1980). Warum ist uns das Buch so wichtig? Wozu brauchen wir es? Wir – diese werdende, immer wieder zerfallende, sich neu bildende, vielgliedrige sozialistische Gemeinschaft, Teile der modernen Arbeiterbewegung oder der auf sie orientierten kulturellen und politischen Strömungen, diese zerrissene Linke, die Kräfte der Arbeit, der Wissenschaft und der Kultur, die eine friedliche und solidarische Gesellschaftsform anstreben, ein zerfließendes, in sich zerstrittenes Wir, durchzogen von Spaltungen, Dogmatismen, antagonistischen Projekten.

Wir brauchen dieses Buch, weil es eine marxistische Vergangenheitsbewältigung unternimmt, rücksichtslos kritisch gegen uns selbst ist, ohne das sozialistische Projekt preiszugeben. Wir brauchen es, weil es uns die Geschichte unserer Kämpfe berichtet, uns dazu befähigt, deren fortwirkende Ergebnisse als solche zu begreifen, unsere Kontroversen zu historisieren, Mauern und weniger handgreifliche Versteinerungen neu zu sehen. Wir benötigen dieses Werk, weil es uns die Werke der Kunst und Literatur erschließt, uns Erkenntnisse, Bilder, Artikulationsmöglichkeiten zuführt und unsere kulturelle Handlungsfähigkeit fördert. Dieses Werk – Roman wie Notizbücher – kann der Entwicklung unserer „Zweiten Kultur" voranhelfen, kann uns dazu befähigen, daß wir uns im „Kulturellen", „Ideologischen", „Politischen" historisch orientieren. Es kann uns dabei helfen, eine neue „Dritte, gemeinsame Sache", die viele unterschiedliche Kräfte verbindet, zu entwickeln.

## II

Romanbericht nennt Peter Weiss die *Ästhetik des Widerstands.* „Bericht" allein wäre irreführend. Denn das Zu-Berichtende ist kein einfacher, festliegender Sachverhalt. Seine widersprüchliche Offen-

heit, Zweifeln und Verzweifeln, gehören dazu, und der Berichterstatter entgeht ihnen nicht. „Roman" schiebt den Akzent zu sehr auf Erfindung oder Erleben. Natürlich ist die *Ästhetik des Widerstands* voller Erfindung – aber Nacherfindung/Nachempfindung historischer Klassenkämpfe: Historische Erinnerungsarbeit vom Standpunkt der Arbeiterbewegung in Perspektive klassenloser Gesellschaft. Zwei Hauptschranken versperren zunächst den Zugang: die Klassenschranke der Bildung und die Gespaltenheit der sozialistischen Bewegung. Ausgangspunkt: „Geschichtsbewußtsein ein Privilegium der Gebildeten/Herrschenden" (N 217). Demgegenüber geht es zunächst *„um die Erkämpfung der Kultur"* (N 372), *nicht aber um die* herablassende Austeilung einer besonders „zurechtgemachten Kultur" (N 108) für Arbeiter. Hauptsächlich in diesem Zusammenhang artikuliert sich auch der „tiefe Haß auf die Sozialdemokratie", nämlich „wegen des katastrophalen Versäumnisses (bewußt in die Wege geleitet?), die Arbeiterklasse aufzuklären, zu bilden, kulturell zu fördern –" (N 330).

Damit nähern wir uns schon dem zweiten Ausgangspunkt, den Schranken innerhalb der Arbeiterbewegung. Die Sozialdemokraten, zumindest der herrschende Flügel, haben die sozialistische Umwandlung der Gesellschaft preisgegeben; ihre Geschichtsschreibung ist vor allem antikommunistisch. Die Kommunisten halten an einer von ihnen kontrollierten Umwandlung der Gesellschaft fest; der Herrschaftsanspruch, den sie stellen, führt indes zu einer Geschichtsschreibung, „die von Anfang bis Ende gefälscht ist" (N 171). Das periodische Umschreiben der Geschichte vom Standpunkt derer, die in den Fraktionskämpfen jeweils Sieger geblieben sind, hängt zusammen mit einer bestimmten Vorstellung von eignem Rechthaben, historischer Mission und dem „Prinzip: Befehlen, Gehorchen" (N 395). Weiss läßt diese Haltung folgendermaßen sprechen:

„Wir Kommunisten haben uns immer durchzusetzen, selbst wenn wir aussichtslos in der Minderheit sind, denn das was wir vertreten, ist das Richtige. Das gibt uns das Recht, äußerste Gewalt anzuwenden. Eine Gewalt, die auch zum Besten der Mehrheit ist –" (N 340)

Die Arbeiterbewegung und das sozialistische Projekt sind belastet durch eine verdrängte Geschichte, die gerade dadurch, daß sie verdrängt ist, weiterwirkt. Es ist eine Geschichte unermeßlichen Leids, ungeheurer Kämpfe, vieles davon Selbstzerfleischung: „kein Fortschritt ohne geklärte Vergangenheit" (N 225). Daraus folgt: „Die wichtigste Arbeit, die von Marxisten zu leisten ist, neben dem Aufbau des Neuen, ist die Klärung des Alten." (N 380)

Klärende Erinnerung, Neuaufnahme der Prozesse, Rekonstruktion der Widersprüche und der Gegnerschaften in ihnen – immer wieder kommt Peter Weiss auf die Notwendigkeit der Erinnerung zurück. Er nennt Mnemosyne, eine der ältesten Gottheiten der Griechen, die Göttin der Erinnerung, die als die Mutter der Musen galt. Erinnerungsarbeit produziert nicht den herrschenden Typus legitimatorischer Geschichtsschreibung. Peter Weiss schreibt nicht die Geschichte der Sieger. Er füllt aber auch nicht in das Schema rechthaberischer Geschichtsschreibung einfach eine andere gesellschaftliche Kraft ein. Er bricht mit dem Schema. Dieses enspricht in der Geschichtsschreibung einer monolithischen Konzeption von Politik, mit der einen Wahrheit im Besitz der einen Führung, Befehlen/ Gehorchen.

„Die Epoche der Ambivalenz und der Kontroversen. Es war unmöglich, eine absolut richtige, zutreffende Ansicht zu haben, man kam der Wahrheit am nächsten, wenn man den bestehenden Zwiespalt in die Analyse des Sachverhalts mit einbezog.

Monolithische Haltungen von vornherein zum Mißglücken verurteilt, und wenn sie mit Gewalt aufrechterhalten werden, zeigen sie desto deutlicher das Atavistische ihres Charakters." (N 177)

Diese Aussagen enthalten eine Widerstandspolitik und eine Ästhetik. Das Gestaltete und die Gestaltungsweise lassen sich nicht voneinander trennen. Der Zusammenhalt entsteht durch die Art und Weise, wie die Gestaltung dem Auseinanderstrebenden Raum gibt. Marxistische Standfestigkeit erweist sich hier gerade in der Radikalität marxistischer Selbstkritik.

In den *Notizbüchern* zeichnet Weiss ein Bild von Enzensberger, der den Status quo zugleich hinnimmt und innerhalb der als unabänderlich gedachten Verhältnisse gegen alles ist und an nichts glaubt, außer, vielleicht, an sich.

„Denn die Revolutionsgeschichte ist doch wohl längst zuende, Macht kommt nur noch von oben her, vom Volk ist nichts zu erwarten." (N 740)

Peter Weiss dagegen stellt uns in die Revolutionsgeschichte, damit wir sie weitertragen. Mit ungeheurer Energie streitet er für die Aufrechterhaltung der Solidarität mit der vietnamesischen Revolution, Verkörperung der Revolution für eine ganze Generation. Er zeigt die Schwäche des Volkes, die Übermacht „von oben her". Aber er zeichnet in den vielen Kämpfern die Möglichkeiten des Volkes, und es ist, als könnte die Kunst tatsächlich dazu beitragen, daß ein Raum kulturellen und politischen Handelns geöffnet wird. Vielleicht liegt die entscheidende Bedeutung der *Ästhetik des Widerstands* in ihrem Beitrag zur Entfaltung eines solchen Handlungs-

raums. Diesen Beitrag wollen wir im folgenden hervorheben. Dies sollte aber nicht mißverstanden werden als Negation der literarischen Spezifik, als inhaltistische Betrachtung, als ginge es um Leitartikel, deren „Linie“ zu beurteilen wäre. Es wird sich vielmehr zeigen, daß auf verblüffende Weise hier *das Literarische das Politische* ist.

## III

Die *Notizbücher* zeigen den gegenwärtigen Standpunkt der historisch ausholenden *Ästhetik des Widerstands.* Hier wird ausgesprochen, was man dort allenfalls ahnt: In der heutigen Spaltung und den Zerreissproben der sozialen Kämpfe eine Orientierung entwickeln, dazu die Gewordenheit des Zustands neu verarbeiten. Und obwohl der Autor immer wieder niederschreibt, Deutschland bedeute ihm nichts, greift er tief ein in die Frage der deutschen Spaltung, in der staatlicher Gegensatz und politische Fraktionierung sich durch jeden Linken ziehen.

Die *Notizbücher* schockieren zunächst durch ihre oft abrupte Schreibweise. Häufig stehen die Sätze unfertig da oder, wenn grammatikalisch vollständig, fehlt ihnen doch demonstrativ der Punkt, dieses Zeichen für „Satzende“. Oft stehen nur Satzteile da – aber Teile welcher Sätze? Sie wirken wie Gegenstücke zu den Ausgrabungen antiker Trümmer: unfertige Gestaltungen, Ansätze. Dann die unvermittelten Sprünge von Ebene zu Ebene, von Zeit zu Zeit. Die *Notizbücher* zeigen zunächst etwas von der Arbeitsweise. Das multilineare Vorgehen. Man sieht verschiedene Verarbeitungsstufen von Material. Man sieht, wie ein Zusammenhang widersprüchlich auseinandergelegt wird. Das ist keine Meinungsschreibe, sondern trägt die Züge experimentellen Denkens. Da werden Erfahrungen artikuliert und gegensätzliche Artikulationen entwickelt. Warnung daher vor einem meinungsmäßigen Zitiergebrauch. Das sind Sätze, die von bestimmtem Standpunkt gesagt werden konnten und mußten, aber da sind auch ihre Gegensätze. Diese Schreibweise ist wahrhaft dialektisch. Sie verbietet eine monolithische Leseweise. Wir dürfen die *Ästhetik des Widerstands* nicht kanonisieren, nicht verabsolutieren. Sie ist die Ästhetik eines neuen Projekts, das nicht mehr monolithisch ist, sondern das in sein Bauprinzip Zwiespalt und Ungelöstheit aufnimmt, Bewegungsformen eines als lebensnotwendig angenommenen Widerspruchs entwickelt. Wir können sie, die innerlich vielstimmige, in eine weitere Vielstimmigkeit stellen, verträglich mit Brecht und Braun, Hašek und Joyce, Degenhardt und Abendroth und an-

dern mehr. Unsere Wahrheit ist nicht außerhalb des Streits, ist daher nicht einstimmig denkbar, sondern das Einstimmige ist das notwendig Unstimmige.

In ihrem oft lakonischen Fragmentcharakter zeigen die Notizbücher das Polyphone der Komposition, das sich in den großen Linienführung des Romanberichts nicht sofort gibt. Kampf und Zusammenhang der Gegensätze ist das Eine, Verknüpfung der unterschiedlichen Ebenen das Andere. Die interpretierten Gestaltungen und die gestalteten Erfahrungen werden miteinander artikuliert, z.B. Gea mit Hölderlin und dieser mit der Mutter des berichtenden Ichs. Solche Verknüpfungen tragen die einzelnen Gestaltungen mit. Vielleicht ist es so zu verstehen, daß Tod und Sprachlosigkeit Bezüge werden, die ein neues Leben- und Sprechenkönnen öffnen. Sie sind jenseits aller Politik, unbedingt, aber gerade dadurch ermöglichen sie offenkundig einen Eingriff ins Politische.

## IV

Der Umgang mit Kunstwerken, wie Weiss ihn gestaltet, ist weit komplexer als manche seiner Notizen es fassen. Es geht nicht nur um den „Versuch zur Überwindung einer klassenbedingten Aussperrung von den ästhetischen Gütern" (N 419). Diese Ankündigung könnte den Eindruck erwecken, es werde nur eine einführende Verständlichmachung angestrebt. Man muß nur betrachten, wie Weiss die Annäherung ans Verständnis des Pergamonaltars gestaltet, um zu sehen, daß dabei nicht nur fertige „Bildung" angeeignet wird. Vielmehr wird eine neue Bildung entwickelt. Der „Altar" wird nicht als „Kunstwerk" betrachtet, an dem nur noch zu lernen ist, wie es kennerisch als „bedeutsam" gewürdigt werden kann, sondern historisch wird sein Entstehungszusammenhang rekonstruiert, seine Einbettung in die Geschichte der Staatsentstehung und Klassenunterdrückung, bei Vergöttlichung der herrschenden Klasse. (Auch ideologietheoretisch sind diese Passagen von hohem wissenschaftlichem Wert.) Es geht also um weit mehr, als man sich bei „Kunstbetrachtung" und „Literaturinterpretation" vielleicht zunächst vorstellt: Die Arbeiter, deren kulturelle Aneignung Weiss gestaltet, treten dadurch ein in die allgemeine Geschichte der Klassenkämpfe, erkennen Ihresgleichen am Werk in den „Kunstprodukten", die zugleich Werke der Reproduktion der Unterdrückung sind. Diese sind nicht einfach „Güter", sondern verdichtete Gegensätze. Weiss orientiert auf die Wahrnehmung solcher Widersprüche.

„Werden die Widersprüche weggeschnitten, bleibt von Kunst nur noch Hülle übrig" (N 219)

Es ließen sich Sätze zitieren, denen ein traditioneller Marxismus leicht den „Idealismus"-Vorwurf anhängen könnte. Sätze, in denen Weiss Instanzen wie Gesinnung, Humanität, Kunst eine entscheidende Bedeutung beimißt. Um den Sinn dieser Sätze zu verstehen, müssen wir sie mit dem zusammenbringen, was Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* wirklich tut, mit dem Ringen um diese Instanzen, ihrer kämpfenden Aneignung. Und wenn wir die Eintragung in die *Notizbücher* dazuhalten, daß es darum gehe, einen Marxismus in der Linie von Rosa Luxemburg zu Gramsci und über einen neuaufgenommenen Lenin weiterzuentwickeln, dann wird noch deutlicher, daß dieser Umgang mit den kulturellen Mächten nichts Beiläufiges ist. Sie werden ernstgenommen als ideelle Vergesellschaftungsmächte. Sie sind ja der konzentrierte Ausdruck von Konsenspunkten der Kulturgesellschaft (wie wir Gramscis *societá civile* übersetzen). Um ihre Ausdeutung wird ständig gerungen – und das ist wie ein Ringen um ihre kulturellen „Gemeinden". Jedes übergreifende Projekt muß seine Konsensfähigkeit durch Beziehung auf diese Mächte zu fördern suchen. Sie sind nicht sehr verbindlich, aber doch verbindend. Je weniger ein Projekt auf nackter Befehlsmacht oder ökonomischer Gewalt beruht, desto mehr ist es auf ihre Anrufung angewiesen. Sie sind Gemeinschaftsmächte. Man kann nichts Allgemeines „vorhaben", nichts „rechtfertigen" ohne Beziehung auf sie.

## V

Gerade die Polyphonie ist eine Form, in der eine Bewegung aus ihrer Zerrissenheit zusammengenommen werden kann. Das Durchlaufen der Fragmente und Stationen der sozialistischen Bewegung produziert mit am Begreifen ihrer Dialektik (im vielbeschworenen, hier aber ernst gemeinten Sinn von *Kampf und Einheit* der Gegensätze, auch ohne harmonisch-hegelianisierende Erfolgsgarantie, also mit der Möglichkeit eines zerstörerischen Ausgangs). Gerade weil der Streit nicht einseitig entschieden wird, entsteht eine Perspektive möglicher neuer Zusammenfassung. Dies gilt nicht nur dort, wo unmittelbar von Politischem gehandelt wird, sondern auch und gerade dort, wo es um Kulturelles, um Kunst, ja, um den Tod geht. Das spezifisch Literarische ließe sich vielleicht als Artikulationsform beschreiben, als eine bestimmte Art des verknüpfenden Durchlaufens

von Elementen, die außerhalb dieses Durchlaufens gleichsam versteinern und ihren *Sinn* einbüßen. Dieser artikulierte Zusammenhang ist es, den wir als eine „Welt" erleben, in die wir lesend eintreten, wobei das Eintreten aktiv zu fassen ist, denn lesend produzieren wir mit an dieser „Welt", treten *für sie ein.*

Der Prozeß der literarischen Gestaltung bringt Geschehnisse, Werke, Personen, auch verfeindete Fraktionen, in einen vielverzweigten Fluß gemeinsamer Bewegung. Gebildet wird ein Netz aus Bedeutungen, Zielen, Schmerzpunkten, Hoffnungen, historischem Zusammenhangswissen usw. Das ist kein dogmatisches Zusammenbinden, sondern ein Inbewegungbringen gegeneinander verstockter partialer Vernünfte, das Feld ihrer Dialektik. Hier weist einer nicht nur den Unterwerfungsanspruch der Politik (von dem immer wieder die Rede ist) zurück, sondern er nimmt gerade die spezifisch literarische Kompetenz in Anspruch für politische Produktivität, gerade sein Rückzug ins Literarische ist der Vorstoß ins Politische. Hölderlin ist seine Mutter, um es paradox zu sagen. Gerade die entrückte Schau dessen, wofür es keine Sprache gibt, wird zum Quell einer Kraft, einer Radikalität, eines „eignen Verlangens nach Konsequenz", die diesen Schriftsteller dabei trägt, politisch einzugreifen, an einer neuen Sprache, einer neuen Geschichte des sozialistischen Projekts zu arbeiten. Den Realismus der Politiker macht er ihnen nicht streitig, wohl aber den Boden dieses Realismus. Die literarische Form gibt ihm einen verblüffenden Rückhalt für seinen Eingriff ins Politische, erlaubt es ihm, Getrenntes zusammenzufügen, Zusammenhängendes zu trennen, Trennungen zu verlagern, Bindekräfte zu stärken, hier Zweifel zu verstärken, dort Blockierungen zu lösen. Er schürt Zorn und hegt Hoffnung, er verstört das Sichabfinden mit dem Status quo und ermutigt die Phantasie. In allem aber historisiert er, frischt Abstoßungen auf und erneuert die Qual des noch Unsicher-Unentschiedenen. Triebkräfte und Hoffnungen werden neu angeordnet, können sich ihre historische Erfahrung, deren Tradition abgerissen war, aneignen, alte Anordnungen und Urteile werden durchleuchtet, die früheren Übergänge zwischen den inzwischen verknöcherten Gegensätzen werden durcherzählt.

Wie das Neue begreifen, was da entsteht? Ist es die Arbeit an einer neuen kollektiven Vernunft? Einer auch gefühlsmäßigen Gemeinsamkeit? Des geschichtlichen Horizonts einer Neufassung des sozialistischen Projekts? Entsteht hier nicht ein gemeinsamer Raum, eine verbindende Welt der längst nicht mehr problemlos voraussetzbaren Dritten Sache, deren „Einfachheit" so ungeheuer vielschichtig und immer neu herzustellen ist? Wird hier nicht ein Raum möglicher Übereinkunft gebildet? Eben eine kollektive Vernunft? Ein Geflecht

vernünftiger Durchdringungen, die Rationalitäten als Ir-/Rationalitäten zeigend? Denn dieser suchende, vielstimmige, immer überlegende Bericht zeigt zugleich, wie andere Berichte hervorgehen, hebt sie in sich auf, löst andere Berichte ab, weil er ihre Gegenberichte, ihre blinden Stellen und ihr Schweigen mitzeigt.

## VI

Gramsci hat die Kulturgesellschaft als den Bereich begriffen, in dem jene verbindenden Orientierungen entstehen, aus denen sich „Hegemonie" aufbaut (vgl. zu diesem zentralen Begriff Gramscis die Materialien und Reflexionen in meinem Aufsatz *Strukturelle Hegemonie* in: Argument 129). In der *Ästhetik des Widerstands* ist diese Funktion voll ergriffen, denn was haben wir weiter oben geschildert, wenn nicht die Herausbildung eines „hegemonialen Feldes"? Denn in einem solchen historischen Raum von Symbolverknüpfungen bilden sich gemeinsame (oder zumindest kommunizierbare) Überzeugungen. Es lohnt sich, von einem der Hegemonietheorie entlehnten Gesichtspunkt aus einen weiteren Blick auf die *Ästhetik des Widerstands* zu werfen. Für die hegemoniale Bildung (und Bindung) eines „historischen Blocks" (d.h. einer politisch tragfähigen Verbindung unterschiedlicher gesellschaftlicher Ebenen und Kräfte im Rahmen eines klassenbezogenen Projekts) ist, wie Gramsci hervorgehoben hat, die Achse Volk-Intellektuelle von grundlegender Bedeutung. Gibt es eine solche Achse in der *Ästhetik des Widerstands*? Die kämpfende Aneignung intellektueller und ästhetischer Kultur durch das berichtende Arbeiter-Ich und immer in Bezug auf das umfassende gesellschaftliche Projekt der Befreiung der Arbeit von Klassenunterdrückung und Ausbeutung bildet einen zentralen Vorgang und entspricht in gewisser Weise der Achse Volk-Intellektuelle. Der Künstler-Intellektuelle Weiss organisiert literarisch den Blick des Arbeiters und berichtet die Bildung der Klassenkämpfe und seine Bildung in ihnen, vielfältig gebrochen in der Geschichte der Klassenkämpfe seit der Entstehung staatlich verfaßter Klassengesellschaften, exemplarisch analysiert in religiösen und künstlerischen Werken, in Mythen usw. Mit den fortgeschrittensten Mitteln der Kunst (und der Theorie) wird der Blick-von-unten gestaltet. Auch die Anschauungen werden in der Bildung dieses Blicks fortwährend umgewälzt, die Werke, Ereignisse, Handlungsmöglichkeiten werden unablässig neuinterpretiert, in anderen Zusammenhängen geprüft, historisiert, in ihrem Zielkonflikten, ihren Widersprüchen und ihrer dar-

aus folgenden Umstrittenheit neu aufgerollt. Das ist streitbarer Materialismus, als ständig neu und unabschließbar kontrovers und risikoreich Erstrittener.

Der Arbeiterblick (und -zugriff) auf die Kunst repräsentiert, wie wir sagten, in gewisser Weise die Gramscianische Achse Intellektuelle-Volk. Von der Aufnahme und vom Gebrauch dieses Buches wird es abhängen, was diese Repräsentation für einen Sinn hat. Vielleicht wirkt sich hemmend aus, daß der Hašek-Brechtsche Sinn fürs Plebejische, für die Kultur-von-unten, bei Peter Weiss wenig entwickelt ist. Seine Sprache bleibt einseitig intellektuell. Das hat viele Gründe (in erster Linie das durch die Emigration notwendig distanzierte Verhältnis zur deutschen Sprache, worüber in den Notizbüchern viel nachgedacht wird) und bei weitem nicht nur Nachteile. Gegen alle Anbiederungen ist Weiss gefeit, auch gegen den Zauber einer einfachen Sprache, die Schwierigkeiten und Unklarheiten überdeckt. Vielleicht erhöht es die Brauchbarkeit des Werkes, daß es so kompromißlos theoretisch geschrieben ist. Aber Brauchbarkeit ist nur eine Möglichkeit, der wirkliche Gebrauch entscheidet, und wo Arbeiter Gebrauch von diesem Werk machen, tun sie gut daran, ihrerseits die Kultur von unten nicht zu verleugnen, das Werk als Beitrag anzunehmen, nicht als Norm. Eine Selbstbildung von unten berichtend, orientiert es auch den Leser zur Selbstbildung; er muß nicht niederknien vor einer Wahrheit, sondern wird angeregt, sich aufzurichten zur Aneignung.

## VII

Hegemonismus ist das Gegenteil einer hegemoniefähigen Politik. Nach innen entspricht dem Hegemonismus ein gnadenloser Kampf um Unter-/Überordnung, um Macht. In Gestalt dieses Machtkampfs, dieses intriganten Gerangels, zeigt Weiss den Feind in den eignen Reihen der Kommunisten. Er zeigt die Ketzermacher am Werk, die Auslöschung des Geschichtsbeitrags der unterlegnen Rivalen. Er zeigt die Ausschalter, zeigt, wie sie selbst bald ausgeschaltet werden. Immer wieder beschäftigt er sich mit dem sogenannten Stalinismus (diesen Begriff lehnt er als unmarxistisch ab). Trotzki habe durch seinen Antistalinismus zur Prägung dieses verdeckenden Begriffs beigetragen.

„Trotzkismus. Stalinismus – Gegenstände, die es nicht gibt, die für etwas anderes stehen (nachlesen bei Althusser)“ (N 319)

Der Beitrag der sowjetischen Politik zur inneren Niederlage der spanischen Republik, dann die Moskauer Prozesse, die Ermordung Münzenbergs werden immer wieder durchdacht, durchlitten.

„Die eigene Angst, die hervorbricht beim Gedanken an Bucharin" (N 406)

Am spanischen Beispiel zeigt Weiss, wie das Selbsthandeln, die Selbstvergesellschaftung der Arbeiter, mit dem durch die kommunistische Partei vertretenen Führungsanspruch sowie mit dem Prinzip der Staatlichkeit zusammenstößt. Nachdem die Arbeiter eine hinreißende Handlungsfähigkeit bewiesen haben, militärisch, politisch, ökonomisch, werden nun ihre Selbstorganisationsformen liquidiert, werden sie wieder bevormundet, werden ihnen wieder die „Übermänner" vorgesetzt (N 319 u. 338f.).

## VIII

Die sozialistische Selbstkritik führt schließlich auf Schichten, in denen Vorkapitalistisches fortwirkt. Im dritten Band der *Ästhetik* führt Weiss mit der Dichterin Karen Boye eine Gestalt des lesbischen Feminismus ein, in deren Zerbrechen die herrschende Männerordnung sichtbar wird (3, 32f.). Diese Gestalt wird eng mit der Mutter und – wie diese – mit Hölderlin verbunden. Demgegenüber wird Lotte Bischoff als die unbeirrbare Kämpferin gezeichnet, die sich in die Männerherrschaft selbstverständlich einfügt.

„Die Partei aber wurde, trotz Rosa, trotz Zetkin, von Männern geleitet. Keine Frau saß im Zentralkomitee. Sie hatte gelernt, daß dies so sein müsse. Von alters her waren die Männer die Organisatoren gewesen. Sie wollte nicht aufsteigen. (...) Sie hatte nichts dagegen einzuwenden, daß die Weisungen von oben gegeben wurden. Oben befanden sich jene, die im Besitz der reichsten Erfahrungen waren. Auch die Männer erhielten ihre Befehle von oben. Über jedem gabs höhre Instanzen. Sie hatte sich für die Partei entschieden, die Männer in der Partei aber entschieden über sie. Die Männer sahn in der Partei ihr Werk. (...) Auch die Männer wollten der Partei ihr Bestes geben. Dabei aber rangen sie untereinander um Vorrechte." (3, 80)

Das Scheitern kommunistischer und demokratischer Hoffnungen stellt Weiss schließlich in den Zusammenhang „einer von Männern ersonnenen, von Männern bis in die letzte Katastrophe geführten Ordnung" (3, 248). Diese Gedanken läßt Weiss von Hodann entwikkeln.

„Keiner der bisherigen Gesellschaftsformen war es gelungen, das Muster der männlichen Desperation zu brechen und durch einen Sinn für das Gemeinwohl zu ersetzen, nicht einmal zwei universale Vernichtungskriege wäh-

rend einer Generation hatten die Raserei der Männer erschöpfen können. Ja, auch die Frauen hatten sich mit hinein in die Besinnungslosigkeit reißen lassen, hatten am rückständigen Denken, das ihnen eingepeitscht worden war, festgehalten, als Tyrannenmusen, Heldenmütter hatten sie Teil an der Verblödung, Frauen wie Männer hatten die Lasten der von ihnen verursachten Leiden und Schrecken zu tragen, doch die Männer waren die Antreibenden und die Weiber folgten in ihrer Unterwürfigkeit. Und es war kein Trost in dieser aus männlichen Revieren bestehenden Welt, in der die grausigsten Zerfleischungen stattgefunden hatten, von der Existenz künstlerischer Überlegungen zu wissen." (Ebd. 248)

Die Frauen, heißt es in den *Notizbüchern* vorbereitend, wurden „nur mit hineingezogen, als Abfall, in die männliche Raserei" (N 390). Und vom Sozialismus heißt es, daß er „den Despotismus der alten Männergesellschaft noch mit sich schleppt" (N 395).

Diese Kritik an männlichen Revierkämpfen steht in den *Notizbüchern* im Kontext einer Orientierung auf eine *Politik der Entspannung*. Es sei hier nur angemerkt, daß dieser Begriff der Entspannung perspektivisch angereichert wird und mit den Darstellungsprinzipien des Romanberichts verbunden ist.

## IX

Die *Ästhetik des Widerstands* (mitsamt den Notizbüchern) zu einem der ganz wichtigen Bücher zu erklären, darf nicht verstanden werden, als müßte alles unbestreitbar daran sein. Seine Widerspruchstoleranz sollte auch die Aufnahme bestimmen. Weder muß man sich über die Behandlung Brechts als eines Nichtheiligen empören, noch nun seinerseits Weiss heiligsprechen. Der Romanbericht ist so angelegt, daß er nach vielen Richtungen weitergeschrieben werden könnte, daß auch die neuen „kontroversiellen Elemente" unserer Zeit einbezogen werden können. Sein Schriftbild suggeriert vielleicht mehr Geschlossenheit als gegeben werden kann. Manche Elemente werden liegen gelassen, manche Linie bricht ab, manch andere mag brüchig sein. Aber das gibt keine entscheidenden Einwände her. Das Werk ermutigt jedenfalls, es vielfältig weiterzuführen, es fördert nicht illusorisches Leben, sondern selbstbewußte Aneignung, Kämpfen, geschichtsbewußtes Gestalten des eignen Lebens. Es duldet keine Lesehaltung, die auf Identifikation mit Helden aus ist; auch gehören die berichteten Kämpfe sowie die durch die 2. und 3. Internationale geprägte politische Kultur, in die sie eingebettet sind, unwiderruflich der Geschichte an. Nichts wird genau so weitergehen. Wenn man sich dies bewußt gemacht hat, wird man

auch nicht im dritten Band der *Ästhetik,* dieser fürchterlichen „Höllenfahrt“ zu den Märtyrern des antifaschistischen Widerstands, in Verzweiflung untergehen, sondern mit Peter Weiss aus dieser Verzweiflung eine neue Unbedingtheit entwickeln, mit der wir weniger eingeschüchert den Unterwerfungsansprüchen der Politiker gegenübertreten können. Die *Notizbücher* bezeugen, wie Weiss sich immer wieder darin bestärkt, daß gerade in der Nachfolge dieser Märtyrer alles Taktieren, alle parteipolitische Rücksichtnahme, Verrat wäre. So und nicht anders entsteht ein wieder tragfähiger Marxismus, ein nichtausgehöhlter. Daß er nicht nur als Theorie oder als politische Linie, sondern als Kultur, als Kunstwerk vorentworfen wird, kann seiner Lebensfähigkeit nur zugute kommen.

Manfred Haiduk

# Summa. Zur Stellung der „Ästhetik des Widerstands" im Werk von Peter Weiss

Gesprächsweise hatte Peter Weiss schon 1974 geäußert, daß der Roman *Die Ästhetik des Widerstands* sein „literarisches Hauptwerk" wäre. (N 639) Das mochte überraschen, zumal Weiss damals noch nicht einmal den ersten Band abgeschlossen und überdies seinen internationalen Ruf durch die Dramatik begründet hatte, weniger durch die Prosa, wenn auch die Anfang der sechziger Jahre erschienene Epik bereits lobend hervorgerufen worden war.[1] Der Autor war im Bewußtsein vieler Rezipienten ein „Theaterdichter", so daß es vielfach mit Verwunderung aufgenommen wurde, als Weiss nach dem *Hölderlin* wieder zur Prosa zurückkehrte. Diese Rückkehr kam indes nicht unerwartet und hatte primär nichts mit einer Theaterkrise oder einer persönlichen Schaffens- oder Formenkrise zu tun. Bereits 1968 hatte der Autor davon gesprochen, daß er den beiden autobiographischen Prosawerken noch einen dritten Band hinzufügen wolle, dem eine objektive Weltsicht zugrunde liegen werde.

Überblickt man heute das literarische Werk von Weiss, dann lassen sich drei Perioden epischen Schaffens unterscheiden, wenn wir von den frühen, bisher – mit einer Ausnahme – unveröffentlichten Jugendschriften der Jahre 1936–39 absehen.[2] Zwischen 1946 und 1953 waren einige Arbeiten entstanden, teils in deutscher, teils in schwedischer Sprache, die, sofern sie überhaupt veröffentlicht werden konnten, nur geringe Resonanz hatten. Mit ihnen versuchte der Emigrant das durch das Exil erzeugte „Verstummen" zu durchbrechen. An diese frühe Periode schließen sich neun Jahre an, in denen Weiss Experimental-, Dokumentar- und Spielfilme drehte (1952–1960) und seine Arbeit als Maler fortsetzte; in dieser Zeit entstand der größte Teil seiner Collagen. Erst mit den zwischen 1960 und 1963 erschienenen Prosawerken setzte sich Weiss als Epiker durch. Nach frühen dramatischen Versuchen am Ende der vierziger und zu Beginn der fünfziger Jahre arbeitete der Autor von 1963 bis 1971/72 als Dramatiker. Am 9. Juli 1972 begann er dann, den ersten Band der *Ästhetik des Widerstands* zu schreiben. Dieses Werk, unterbrochen nur durch die Prozeß-Adaption, eine Strindberg-Übersetzung und durch Sachprosa wurde am 27.8.1980 beendet. Allein schon die Tatsache, daß es sich um eine Jahre verschlingende,

mehrfach unterbrochene Arbeit handelt, bei der Weiss oft genug am Rande der Erschöpfung schrieb und immer wieder zweifelte, ob er sie beenden werde, mag belegen, welchen Stellenwert die Romantrilogie für den Autor hat.

Im Dezember 1976 notierte Weiss in seinem Notizbuch über den Erzähler: „Wer ist dieses Ich? Ich selbst bin es. Das Buch eine Suche nach *mir selbst.*" (N 539) Ähnliches könnte Weiss von den meisten Prosaarbeiten der ersten beiden Schaffensperioden sagen. Bezeichnenderweise haben fast alle epischen Werke einen Ich-Erzähler, und dieser Ich-Erzähler ist fast immer auf der Suche nach seiner eigenen Identität. Groß ist dabei der Anteil autobiographischer Direktheit. Bei Gemeinsamkeiten in der Anlage der Ich-Erzähler ist zu fragen, worin die kennzeichnenden ideellen Unterschiede der Prosaarbeiten der drei erwähnten Schaffensperioden liegen.

*Från ö till ö* (*Von Insel zu Insel,* 1947), von Weiss als Prosagedicht bezeichnet, ist ein Monolog, der Kriegserlebnisse und die KZ-Welt widerspiegelt. Eindrücke einer Rückkehr nach Deutschland, 1947, verarbeitet der Autor in dem Buch *De besegrade* (*Die Besiegten,* 1948). Welche Wirkung diese im Auftrag der Zeitung *Stockholms Tidningen* unternommene Reise hatte, lassen die Erörterungen unschwer erkennen, die Weiss drei Jahrzehnte später in seinen Notizbüchern darüber anstellt, nicht zufällig während der Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands,* wenn auch äußerlich gebunden an Überlegungen zur Vorbereitung einer Dankrede.

1949 schließlich erscheint im Selbstverlag ein belletristisches Werk, wiederum in schwedischer Sprache: das *Dokument I.* Unter dem Titel *Der Vogelfreie* hatte es Weiss ein Jahr zuvor deutschen Verlagen angeboten. In der ablehnenden Antwort von Peter Suhrkamp hieß es: „Es ist die Niederschrift eines, der an Selbstgespräche gewöhnt ist. Dessen Sprache eine wesentliche Fähigkeit der Sprache verloren hat, nämlich sich verständlich mitzuteilen ..."[3] Damit erfaßt Suhrkamp sehr genau die Haltung des Autors gegenüber der inneren und äußeren Wirklichkeit und die Grenzen künstlerischer Kommunikation in dieser Zeit.

*Dokument I* ist die Geschichte eines Emigranten, eines Ausgestoßenen, eines Nichts, der aus dem Nichts in eine große Stadt kommt, nicht heimisch werden kann und wieder im Nichts verschwindet. Ein Leben als Fragment.[4] *Dokument I/Der Vogelfreie* wurde übrigens auch die Vorlage für Peter Weiss' ersten Spielfilm, *Hägringen* (*Der Verschollene,* 1959). Die unterschiedlichen Titel für das gleiche Werk sind in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: *Der Vogelfreie* spielt auf die schwedische Benennung für die Emigranten an, „die in Schweden als völlige Außenseiter, als fremde Vögel bezeichnet wur-

den."[5] Der Filmtitel *Der Verschollene* verweist auf Kafkas Amerika-Romanfragment und belegt einmal mehr die Verbundenheit mit Kafka. *Dokument I* läßt schon vom Titel her die frühe Vorliebe für Dokumentarisches, für das Dokument erkennen, wenn zunächst auch nur in einem sehr weitläufigen Sinne. Bezogen auf die erwähnte Erzählung bedeutet es nicht mehr als die Festschreibung bestimmter persönlicher Erfahrungen in künstlerischer, betont subjektiver Form. Dokumentiert mit den Mitteln der Kunst hat Weiss zu dieser Zeit aber auch in der Malerei, in der vor 1948 Selbstbildnisse in größerer Anzahl geschaffen wurden: Selbstporträts als Selbstbefragung und damit als autobiographische Dokumente. Und dokumentiert mit den Mitteln des Journalisten hatte der Autor, wie erwähnt, bereits für *Stockholms Tidningen*, 1947.

Abgeschlossen wird die erste Prosa-Schaffensperiode mit der surrealistischen Erzählung *Duellen*[6] und dem vielgerühmten „Mikro-Roman" *Der Schatten des Körpers des Kutschers,* der allerdings erst 1960 erscheinen konnte. Weiss bezeichnet *Duellen* als „Resultat der Isoliertheit, von der meine Tätigkeit während der Emigrationsjahre geprägt war."[7] Gleiches läßt sich mehr oder weniger von allen anderen Prosawerken dieser ersten Schaffensperiode sagen, übrigens auch von den dramatischen Versuchen.[8] In der Erzählung *Der Fremde* wie übrigens auch in der Verfilmung *Hägringen* findet sich eine Schlüsselstelle, wenn der Ich-Erzähler von einem Ordnungswächter gefragt wird, wer er sei, und dann darauf antwortet: „Ein Nichts. Namenlos. Eine Art Seismograph." Und auf die Frage nach seinen Papieren sagt er: „Papiere habe ich keine. Auf wen sollten denn diese Papiere ausgestellt sein, ich weiß ja selbst nicht, wer ich bin."[9] Die Suche nach der Identität, der Wunsch nach Überwindung der Isolation, das starke Gefühl des Ausgeschlossenseins, die Perspektivlosigkeit, das sind die verbindenden Attribute der Ich-Erzähler dieser frühen Prosa. Ein Zustand wird geschildert, ohne daß schon eine Erklärung für die Ursachen dieses Zustandes gegeben werden könnte. Im Inhalt wie in der Form zeigen sich Einflüsse des Surrealismus, wie sie dann auch in den Experimentalfilmen nachweisbar sind.

Die Prosa der zweiten Schaffensperiode wird bestimmt durch die beiden autobiographischen Werke, *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt.* Der Tod der Eltern, 1959, veranlaßt Weiss zu einer rigorosen Aufarbeitung seiner Kindheit und Jugend und damit zugleich der Emigrationszeit von 1934 bis in die ersten Nachkriegsjahre. Der Ich-Erzähler befreit sich von der ihn beengenden Elternwelt auf der Suche nach einem eigenen Leben. Das Ausgeschlossensein ist die tief wirkende Erfahrung seit den ersten Lebensjahren; es ist

nicht erst die Folge des Exils wie bei vielen anderen Emigranten. „Die Emigration hatte mich nichts gelehrt", heißt es in *Abschied von den Eltern*. „Die Emigration war für mich nur die Bestätigung einer Unzugehörigkeit, die ich von frühester Kindheit an erfahren hatte. Einen heimischen Boden hatte ich nie besessen ... Ich hatte nie Stellung genommen zu den umwälzenden Konflikten der Welt."[10] Ähnlich wie Kafka fühlt er eine nationale, rassische und soziale Unzugehörigkeit, unter der er zutiefst leidet und deren Ursachen er in der Elternwelt und in der Gesellschaft sieht. Die Welt – und damit seine Existenz – begannen nunmehr durchschaubarer zu werden im Ergebnis der künstlerischen Selbstauseinandersetzung. Im Gegensatz zur Perspektivlosigkeit, zur Klage über seine Isolation, wie sie uns in der frühen Prosa entgegentritt, führt der schonungslose Prozeß der Selbstauseinandersetzung reichlich zehn Jahre später zur Ahnung einer möglichen Teilnahme an menschlicher Kommunikation. In *De besegrade* hatte er noch resignierend geschrieben: „Was ist das Gegenwärtige: es ist die Entwicklung der Vergangenheit. Es gibt keine Zukunft: Es gibt nur die Gestaltung des Gegenwärtigen."[11] Der Roman *Fluchtpunkt* schließt mit den hoffnungsvollen Worten, die zumindest die Gestaltung einer eigenen Zukunft implizieren und einen inzwischen gewonnenen Freiraum rückblickend zu datieren versuchen: „An diesem Abend, im Frühjahr 1947, auf dem Seinedamm in Paris, im Alter von dreißig Jahren, sah ich, daß ich teilhaben konnte an einem Austausch von Gedanken, der ringsum stattfand, an kein Land gebunden."[12]

Die Befreiung von den Fesseln des Elternhauses und Befreiungsversuche von den Beengungen und Zwängen der Gesellschaft führen zu einem Freiheitsbegriff, der durch die Sympathie mit Anarchie und sozialer Ungebundenheit geprägt wird, wie das bereits in dem 1952 entstandenen Drama *Die Versicherung* erkennbar war und teils latent, teils offen in den kommenden Jahren relevant blieb (vgl. den Spanienteil der *Ästhetik des Widerstands* und die Notizbücher). Eine ambivalente Haltung ist für den Autor bis in die 60er Jahre hinein kennzeichnend. Im *Marat/Sade*-Drama experimentiert Weiss mit den zwei Standpunkten, die er in sich selbst angelegt sieht. So sind die politisch-philosophischen Diskussionen des Stückes nicht zuletzt als Versuch einer Standortbestimmung des Autors zu verstehen, der sich um 1963/64 vor die Entscheidung gestellt sah, weiterhin einen „dritten Standpunkt" einzunehmen, der durch einen extremen Subjektivismus geprägt war, oder zu einer sozial und politisch orientierten Haltung zu finden, die Verantwortung für die Gesellschaft einschloß. Noch 1960 hatte Weiss geschrieben: „Ich könnte in der Geschichte eines Asozialen, eines Psychopathen, eine Selbstbiogra-

phie schreiben. Das soziale Denken, das Verantwortungsbewußtsein, die Rücksichtnahme, dies alles bildet nur eine dünne Schicht über meinem Leben."[13]

Die nach dem *Marat/Sade* erfolgte Hinwendung zum Dokumentartheater ist Ausdruck der Entscheidung für das politische Engagement. Schon bei der Prosa am Ende der 40er Jahre ist stets der politische Hintergrund sichtbar gewesen, ohne daß damals für Weiss eine Stellungnahme zur zwingenden Notwendigkeit wurde. In den Jahren zwischen 1946 und 1961 schreibt sich der Autor vor allem in der Prosa in sehr unterschiedlichen Genres und Formen das von der Seele, was ihm in den zehn Jahren der Emigration widerfahren war, in England, in der ČSR, der Schweiz und schließlich in Schweden. Diese Selbstauseinandersetzung, die zunehmend zu einer immer bewußteren Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Gesellschaft wird, führt schließlich zum politischen Engagement. Die rasche politische Entwicklung, die Peter Weiss in den Jahren 1963–1965, also von der Entstehung des *Marat/Sade* bis zur Aufführung der *Ermittlung* durchläuft, erscheint nur dann so ungewöhnlich und sensationell, wenn man nicht berücksichtigt, daß hier bilanziert wurde und ein Werdegang einen vorläufigen Abschluß fand, der sich über etwa zwei Jahrzehnte erstreckte. Für diese Entwicklung war die künstlerische Weltaneignung als Maler, Filmemacher und dann vor allem als Epiker und Dramatiker von außerordentlicher Bedeutung. In einem Interview äußerte Weiss über die Funktion der literarischen Arbeit: „Für mich war Schreiben ein Prozeß, vermittels dessen ich meiner selbst und der Welt, in der ich lebe, bewußt geworden bin. Schreibend habe ich mich selbst erzogen. Schreibend habe ich mein politisches Denken entwickelt. Und durch meine Entwicklung als Schriftsteller bekam ich die Möglichkeit, andere zu beeinflussen. Fest steht indessen, daß es schwer ist, eine Einstellung, die man von jeher gehabt hat, ‚wirklich' zu verändern, sich eine andere Vergangenheit zu geben, sich von dem Einfluß der alten Gesellschaft zu befreien, in der man erzogen wurde, und sich von der ‚Korruption' (und nicht bloß von einem ‚Komplex') zu befreien, die fast jedem Künstler unserer ‚westlichen' Gesellschaft innewohnt."[14]

Die Bemerkung von der „anderen Vergangenheit" erinnert – wenn auch mit einer Bedeutungsnuancierung – an eine Äußerung aus dem Jahre 1975, als Peter Weiss *Die Ästhetik des Widerstands* als „Wunschautobiographie" bezeichnete[15] und damit eine Chiffre schuf, die eine einseitige Sicht auf das Romanwerk förderte. Er nannte den Roman eine Selbstbiographie, die in sehr vielem seiner eigenen Entwicklung folge, die aber gleichzeitig das Experiment mache: wie wäre er geworden, wie hätte er sich entwickelt, wenn er

nicht aus bürgerlich-kleinbürgerlichem Milieu gekommen wäre, sondern aus proletarischem. Die Dialektik von Autobiographischem und „Wunsch-Autobiographischem", von Dokumentarischem und Fiktionalem, von objektiv und subjektiv Authentischem wurde durch die verabsolutierende, einseitige Auslegung des Begriffes „Wunschautobiographie" nicht erfaßt.

Es ist inzwischen hinreichend auf die besondere Form autobiographischer Verschlüsselung hingewiesen worden, die schon durch das Geburtsdatum des Erzählers offenbar wird: während der Geburtstag von Autor und Erzähler übereinstimmen, differiert das Geburtsjahr um ein Jahr. Damit stellt sich ein symbolisches Datum ein: es ist einer der drei entscheidenden Tage der Oktoberrevolution. Thomas Mann hat im Hinblick auf seine Romangestalten Leverkühn und Zeitblom darauf aufmerksam gemacht, daß er ihnen kaum ein Aussehen, eine Erscheinung, einen Körper gegeben habe, und er begründete es damit, daß sie das Geheimnis ihrer Identität zu verbergen hätten[16] und damit zugleich – wie hinzuzufügen wäre – in einem übertragenen Sinne das Geheimnis der Identität mit dem Autor. Konturenlos ist ebenfalls der Ich-Erzähler in Peter Weiss' Romantrilogie, freilich nicht aus den gleichen Gründen. Das Fehlen alles Pittoresken beim Ich-Erzähler hat eher seine Ursache darin, daß Weiss auch im Roman – wie vielfach in den Dokumentarstücken – seine Gestalten als Sprachröhren, als mehr oder weniger individualisierte Exponenten geistiger Positionen anlegt. (Das schließt – im Gegensatz dazu – die Gestaltung lebensvoller Charaktere nicht aus, wie die großartige Figur der Widerstandskämpferin Lotte Bischoff und die der Mutter zeigen, oder auch die Heilmanns, dessen fiktiver Abschiedsbrief ein bewegendes literarisches document humain ist). Wenn der Ich-Erzähler auch einem völlig anderen Heldentyp entspricht als etwa Leverkühn, nämlich dem sogenannten mittleren Helden, in dem sich wie in einem Prisma kontroversielle Standpunkte brechen, so erinnert seine Funktion in einer Hinsicht doch an die der erwähnten Helden Thomas Manns: Auch er enthält in einem weitläufigeren Sinne Autobiographisches, vermittelter als etwa der Ich-Erzähler in *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*; auch er dient der Selbstauseinandersetzung und dem Selbstbekenntnis des Autors, aber – anders als Thomas Manns „Protagonisten" – kaum der Selbstabrechnung und Selbstkritik. So unterschiedlich der „Epochenroman" Thomas Manns und der „Epochenroman" von Weiss in Gehalt und Struktur sind, so drängt sich doch ein weiterer Vergleich bei den Autoren/Erzählern auf. Thomas Mann berichtete von Übereinstimmungen des Autors mit dem Erzähler und der speziellen Erzählerfunktion[17] wie der sich daraus ergebenden besonderen Dia-

lektik von Wirklichem und Fiktivem. Peter Weiss schreibt: „Ich arbeite an diesem Buch genau so, wie dort mein Ich sich mit Literatur u Kunst befaßt, ständig unterbrochen, ohne Kontinuität, immer ankämpfend gegen Störungen – unter Bedingungen, die jeder produktiven Tätigkeit entgegengesetzt sind – im Grunde erscheint das Schreiben wie eine Unmöglichkeit – kaum vorstellbar, daß überhaupt etwas entstehen kann." (N 602) Hier zeigt sich *ein* Aspekt der besonderen Form vermittelter Identität von Autor und Erzähler. In einer direkteren Weise finden wir diese Identität, wenn wir Stationen und Begegnungen des Ich-Erzählers wie auch dessen tschechische Staatsbürgerschaft mit der Biographie von Weiss vergleichen. Gemeinsam sind beiden solche Stationen, wie Berlin, Bremen, Warnsdorf und entscheidende Erlebnisse des schwedischen Exils, die jetzt im Lichte späterer Erfahrungen gewertet werden. Mehr oder weniger engen Kontakt hatte Weiss zu solchen Romangestalten wie Hodann, Rosalinde von Ossietzky und Trepte; auch Brecht ist er – gemeinsam mit Hodann – begegnet.[18] Aber während der Ich-Erzähler von Anfang an als klassenbewußter Arbeiter eingeführt wird, hatte der Autor Peter Weiss gleiche und ähnliche Erlebnisse kontemplativ aufgenommen, ohne daß sich damals politische Konsequenzen daraus ergeben hätten. Bei der äußeren Biographie scheinen sich also zunächst mehr Übereinstimmungen zu finden als bei der inneren. Dabei ergibt sich, daß Weiss im Prozeß des Schreibens zu einer partiellen Neubewertung seiner Biographie kommt.[19] Die Notizbücher belegen, wie Weiss in die Gestalt des Erzählers schlüpft, sich ein neues Leben schafft, Haltungen erörtert und ausprobiert, eine Biographie „aufbaut". Auf das widerspruchsvolle Verhältnis von Ich-Erzähler und Autor, von Fiktionalem und Dokumentarischem, von objektiv und subjektiv Authentischem spielt Weiss selbst an, wenn er schreibt: „ich bin ein Schizophrener, halte mich seit mehr als 8 Jahren aufrecht mit diesem Roman-Leben. Es ist als sei das künstlich Erzeugte zu meinem einzigen Leben geworden, alles was hier vorkommt, ist wahr für mich. Tatsächlich besitzt dies alles die gleiche Wahrheit wie die Erlebnisse der sogenannten Wirklichkeit ... ich bin überall dort gewesen, wo ich mein Ich, im Buch, hinstelle, habe mit allen, die ich nenne, gesprochen, kenne alle Straßen und Räumlichkeiten – ich schildre mein eignes Leben, ich kann nicht mehr trennen zw. Erfundnem u Authentischem – es ist alles authentisch (wie im Traum alles authentisch ist) –".[20] Die Grenzen von „Wunschautobiographie" und Autobiographie werden für den Autor selbst fließend.

Es ist an anderer Stelle schon auf die Selbstverständigungsfunktion vieler Werke von Weiss hingewiesen worden. Dieser Funktion

entspricht auch der experimentelle Charakter mancher Werke. Kennzeichnend für die Stofferfassung und deren Funktion sind folgende Notizen zum *Hölderlin*: „Mein Stück ist zu verstehen als ein persönlicher Kommentar zu Hölderlins Gedichten, zu den Dokumenten über sein Leben."[21] Und: „Nach dem Schreiben des Stücks werde ich untersuchen, in welcher Hinsicht ich Hölderlin verstanden oder mißverstanden habe."[22] Die Tatsache, daß viele Werke von Weiss verschiedene Fassungen haben – übrigens auch Werke der Malerei – und die meisten literarischen Arbeiten Varianten enthalten, hängt mit dieser wissenschaftlich-experimentellen Sicht zusammen, die die Notwendigkeit der Korrektur – vor allem im Detail – einschließt. Dieses persönlich-kommentarhafte, wissenschaftlich-experimentelle Herangehen an einen literarischen Stoff gilt ebenfalls für die Romantrilogie. Die besondere Stellung der *Ästhetik des Widerstands* im Gesamtwerk wird vor allem dadurch bestimmt, daß der Roman die Bilanz ästhetischer und politischer Erkenntnisse mehrerer Jahrzehnte zieht. Überblickt man das Gesamtwerk, dann ist eine zunehmende Politisierung auffallend, die im *Marat/Sade* einen ersten Höhepunkt erreicht hatte. Die Romantriologie ist nicht denkbar ohne die Arbeit an den dramatischen Werken der 60er Jahre, ohne die umfassenden wissenschaftlichen Studien, die Weiss dafür betrieben hat. Übrigens hatte der Autor schon während der Vorarbeiten zur *Divina Commedia* (um 1965) einen *Gesang über die Arbeiterbewegung* geplant. Und während der Arbeit am *Viet Nam Diskurs* sprach er – wie schon erwähnt – davon, noch einen dritten autobiographischen Band zu schreiben.[23] Die Entstehungsgeschichte der Romantrilogie ist in den Notizbüchern skizziert. Zwei entscheidende Aspekte des Romangehalts werden dabei hervorgehoben: einmal der „Widerstand gegen Unterdrückungsmechanismen, wie sie in ihrer brutalsten, faschistischen Form zum Ausdruck kommen." (N 419) Damit wird die Tradition der Dokumentarstücke von der *Ermittlung* über die *Gesang von Lusitanischen Popanz* bis zum *Viet Nam Diskurs* mit ihrer Faschismus- und Imperialismuskritik konsequent fortgesetzt. Hinzu kommt die Auseinandersetzung mit den Folgen des Personenkults, wie sie in *Trotzki im Exil* zentral und in der Publizistik punktuell geführt worden war, die jetzt in differenzierterer Weise wieder aufgenommen wird.

Als zweiter Aspekt wird genannt: der „Versuch zur Überwindung einer klassenbedingten Aussperrung von den ästhetischen Gütern". (N 419) Auch hier kann Weiss an frühere Werke anknüpfen, an den *Marat/Sade* und den *Popanz* ebenso wie an das Trotzki-Stück. Dabei wird das, was dort im wesentlichen nur als Forderung erscheint[24], in der Romantrilogie zu einer fundierten, umfassenden Er-

örterung kultur- und kunsttheoretischer Probleme als Beitrag zu einer marxistischen Kultur- und Kunsttheorie, der für progressive Kräfte in den kapitalistischen Ländern von gleichem Interesse ist wie für marxistische Literatur- und Kunstwissenschaftler in sozialistischen Ländern, wenn auch jeweils unterschiedliche Aspekte in den Vordergrund rücken, abhängig von den jeweiligen konkreten gesellschaftlichen Bedingungen. So ist in kapitalistischen Ländern *Ästhetik des Widerstands* unter anderem zu einer Chiffre für die Aufgaben geworden, die die Arbeiterklasse im Klassenkampf auf kulturellem Gebiet gegen den Widerstand der Bourgeoisie zu lösen hat, während zum Beispiel Werner Mittenzwei in der DDR den Versuch unternahm, Ästhetik des Widerstands als ästhetische Kategorie einzuführen.[25] Schon jetzt ist erkennbar, welchen Beitrag Weiss für eine marxistische Erbetheorie geleistet hat, und zwar nicht nur durch die Reflexion theoretischer Auffassungen, sondern durch die Interpretation bedeutender Werke der Weltkunst. Wenn im Roman an einer Stelle reflektiert wird: „Erst auf den Boden des Proletariats gestellt und dort ausgedeutet, würden die Werke der Literatur, der Kunst, der Philosophie einen neuen Sinn erhalten"[26], dann praktiziert der Autor das durch seine Analysen selbst. Er gibt Beispiele einer marxistischen Kunstbetrachtung, die – für sich gesehen – selbst Kunst sind. Diese Analysen sind ebenso subtil wie parteilich, einfühlsam und kunstvoll, von hoher sprachlicher Kultur. Überblickt man die Sachprosa zu ästhetischen Problemen, soweit sie aus den 50er und 60er Jahren vorliegt, so erscheint sie wie eine einzige Vorarbeit für den späteren *roman d'essai,* wie ihn Andersch treffend in seiner Rezension des ersten Bandes nannte.

Für den Autor ist der Ich-Erzähler vor allem das Medium, um die Dialektik von Individuellem und Sozialem, von Individuum und Gesellschaft, von Freiheit und Bindung, von Kultur und Politik, von Erbe und Revolution unter neu gewonnenen Erkenntnissen erörtern zu können. So ist auch dieser Roman – wie das Gesamtwerk von Weiss – große „Bekenntnisliteratur" von hohem ästhetischem Reiz.[27] Weiss setzt hier die dialektische Sicht auf die Geschichte insofern fort, als er den kausalen Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft implizite und explizite betont. *Die Ästhetik des Widerstands* summiert und bilanziert die gewonnenen Erfahrungen des Kampfes um eine sozialistische Welt auf sehr persönliche Weise, und sie projiziert diese Erfahrungen in die jüngere Vergangenheit, wie diese Vergangenheit andererseits dazu dient, die Gegenwart zu erhellen. Die Vergangenheit wird, wie so oft bei Weiss, mit den Mitteln der Kunst aufgearbeitet, um zum Verständnis der Gegenwart beizutragen und auf die Zukunft zu orientieren. Der Autor

betätigt sich ebensowenig als Geschichtsschreiber wie im *Marat/ Sade* oder im *Hölderlin,* so provokativ sein Buch auch für manchen Historiker sein kann, sondern er gibt als Künstler seine subjektiv vertiefte Auffassung von der Geschichte. Dabei benutzt er zum Beispiel authentische Namen als Chiffren.[28] Es stellt sich hier im Prinzip die gleiche Beziehung von literarischer Gestalt und Modell her, wie wir sie auch sonst aus der künstlerischen Literatur kennen. Wirklichkeit und Kunstwirklichkeit sind nicht identisch, sowenig der historische Marat oder de Sade, Götz oder Egmont identisch sind mit den Dramengestalten oder die Lübecker Bürger mit den Gestalten der Buddenbrooks.[29]

Die „Wirklichkeitsgier" von Peter Weiss führt dazu, daß er es für notwendig hält, „die Phantasie auf dem Boden der Wirklichkeit zu errichten, der Erfindung jede nur irgendmögliche Realität zu geben." Er sähe immer wieder, wie greifbar ihm alles werde, wenn er die authentischen Plätze erblickt habe, an denen sich die Handlungen abgespielt hätten.[30] Eine ähnliche Funktion hatte schon 1964 der Besuch in Auschwitz für die Arbeit an der *Ermittlung,* wie überhaupt das „Erzwingen von Wirklichkeit" im künstlerischen Schaffenprozeß bei Weiss einen hohen Stellenwert hat. Das Problematische, wenn auch Legitime, eines literarischen Verfahrens, Kunst-Gestalten nach historischen Zeitgenossen zu modellieren und zu benennen, soll dabei nicht übersehen werden.[31] Aber grundsätzlich gehen historische Gestalten nicht in Kunstgestalten auf, wie schon Marat und de Sade oder in anderer Weise der Popanz zeigten oder auch Ankläger und Zeugen in der *Ermittlung* und schließlich Hodann, Münzenberg und Brecht in der *Ästhetik des Widerstands.* Diese drücken jene nur partiell aus, heben bestimmte Seiten hervor, oder aber sprengen ihre Grenzen, ergänzen sie, führen weit über das Urbild hinaus.

Mit seiner Romantrilogie stellt sich Weiss erneut in die Tradition einer aufklärerischen Literatur wie schon exemplarisch mit seinen Dokumentarstücken. Diente das Frühwerk nur der Selbstverständigung, so war – spätestens seit dem *Marat/Sade* – mit der Selbstverständigung zugleich eine bewußte Wirkung auf den Rezipienten beabsichtigt. Weiss' Wirkungsstrategie seit Mitte der 60er Jahre wird bestimmt durch einen sozialen Impetus, durch den Willen einzugreifen, zu verändern. So konnte zum Beispiel der *Gesang vom Lusitanischen Popanz* unmittelbar im Klassenkampf arabischer und lateinamerikanischer Theatertruppen wirksam werden. Man würde der Vielschichtigkeit, dem Inkommensurablen der *Ästhetik* nicht gerecht, wollte man ihre Bedeutung auf eine operative Funktion reduzieren. Ebenso falsch wäre es, sie zu übersehen; denn Weiss geht es darum, den Rezipienten zu bewegen und gesellschaftlich etwas in Be-

wegung zu bringen. Seit dem *Marat/Sade* hat der Autor sein Publikum gespalten. Wie die Reaktion der Kritik zeigt, ist das bei der *Ästhetik* nicht anders.

Betrachtet man die Trilogie unter dem Aspekt der Werkeinheit, dann ist vor allem festzuhalten, daß Weiss hier die Tradition der Arbeit mit dem Dokument fortsetzt. Er strebt erneut eine Synthese von künstlerischer und wissenschaftlicher Weltaneignung an. Sein Werk ist ein Beleg dafür, wie in unsrer Zeit die „dokumentarisch-berichtenden Gattungen" belebt werden, wie sich Autoren nicht mehr „an tradierte literarische Formierungsarten, besonders an den ‚hergebrachten' Roman" gebunden fühlen, wie sie „im Interesse neuen Wirklichkeitszugangs und intensivierter Kommunikationsleistung nach Wegen" suchen, die „die Tendenz zur Bildung von ästhetischen Gestalten am Material der Wirklichkeit" einschließt.[32] Weiss leistet mit seinem Roman einmal mehr seinen Beitrag zum vertieften Geschichtsverständnis für den Leser in kapitalistischen wie in sozialistischen Ländern.

Fortgeführt wird die im Gesamtwerk dominierende künstlerische Verarbeitung des Authentischen[33] in Form des Autobiographischen, wenn auch diesmal in spezifischer Ausprägung. Fortgeführt wird schließlich eine Reihe von Motiven, die sich durch das Gesamtwerk verfolgen lassen, aber auch als Leitmotiv im Einzelwerk auftreten, wie das Exilmotiv und das Motiv der Unzugehörigkeit. Eine Entwicklung in der Welthaltung läßt sich seit den Dokumentarstücken nicht nur daran erkennen, daß andere Motive vor allem der autobiographischen Prosa nicht wieder aufgenommen werden und daß die erwähnten Motive modifiziert und durch korrespondierende ergänzt werden, so durch das der Solidarität und des Internationalismus. Einen völligen Wandel erfährt das schon aus dem *Turm* (1948/49) bekannte Motiv des Widerstands, das im Roman zum Zentralmotiv wird. Hier ist ein weitgehend anthropologisch zu deutendes Motiv zu einem gesellschaftlich determinierten geworden.

Es will wenig besagen, wenn Kritiker feststellen, daß die Darstellung von Monstrositäten, wie sie aus den früheren Werken bekannt ist, auch hier gelegentlich in den Vordergrund tritt. Die Faszination des Schreckens und des Grauens im *Fluchtpunkt*, die image-shocks in der „Versicherung" und im *Marat/Sade* sind anders motiviert und haben eine andere Funktion als die Darstellung des Grauens in der *Ästhetik des Widerstands*, die ihren stärksten Ausdruck in der Hades-Wanderung des dritten Bandes findet. Treffend bemerkt Christian Geissler: „Fürs genüßliche Rätseln, für das Entsetzen als Weltanschauung ... läßt dieser Text dem feinen Kopf keine Chance."[34]

Die Entwicklung vom „unpolitischen" Künstler, der sich keiner Gefährdung aussetzte, über den Autor, der einen bequemen „dritten" Standpunkt einnahm, zur konsequent antiimperialistischen, sozialistischen Position[35] hat auch Folgen für die Variierung und Umfunktionierung einzelner Motive, wobei eine persönliche Prädisposition für bestimmte Motive nicht in Abrede gestellt werden soll.

Wir haben in anderem Zusammenhang darauf hingewiesen, „daß die beiden Werke die politisch-ästhetisch reifsten und philosophisch reichsten dramatischen Werke sind, in die Weiss am tiefsten seine Subjektivität eingebracht hat, seine geistig-philosophishe Problematik diskutiert, und wo die Figuren am sichtbarsten ‚Emanationen des dichtenden Ich' sind."[36] Mutatis mutandis gilt das auch für *Die Ästhetik des Widerstands.*

Der Künstler als Seismograph, das ist eins der frühsten Motive bei Weiss, wie schon im *Dokument I/Der Vogelfreie* erkennbar war. Im Seismographischen findet sich der Ursprung für das Antizipatorische, dem wir in vielen Werken begegnen, besonders deutlich im *Popanz* und im *Viet Nam Diskurs,* wo der Autor den Sieg der Volkskräfte antizipiert. Verhüllter, vermittelter spiegelt es sich auch in anderen Werken, etwa in der autobiographischen Prosa, wo künftige eigene Entwicklungen andeutungsweise vorweggenommen werden. In welchem Maße Weiss in der Romantrilogie auf Geschichtsprozesse unserer Zeit reagierte, ist evident. Es wurde schon nach dem Erscheinen des zweiten Bandes darauf verwiesen, welche Bedeutung es hat, wenn heute ein literarisches Werk Strategien des Widerstands entwickelt. „Widerstand, so lautet durchgehend die Lehre des Buches, ist individuell aus der Isolation heraus nicht möglich, weil sie dann in Resignation umschlägt."[37] Weiss diskutiert immer wieder die Dialektik von Ideal, von Möglichem und Wirklichem und entwickelt daraus seine Strategien. Und welche könnte aktueller sein als die des Widerstands in einer Zeit, in der imperialistische Politik erneut eine im höchsten Grade gefährdete Welt an den Rand der totalen Zerstörung bringt.[38] Der Wille zum Widerstand impliziert zugleich den Willen zum Kampf, wie er als Vision in einer faszinierenden bildhaften Sprache den Roman beschließt.

## Anmerkungen

1 Vgl. bibliographische Hinweise in: Manfred Haiduk: Der Dramatiker Peter Weiss. Berlin 1977, S. 267.

2 Skruwe. Aus Aufzeichnungen und Erinnerungen zusammengestellt von Peter Ulrich Weiss (1936/37) – Die Insel. Eine Art Flugschrift. Vor Augen

geführt durch Skruwe. Herausgegeben von Peter Ulrich Weiss. – 1937 Die Gezeiten. Eine Erzählung aus unseren Tagen. Bilderzählung von Peter Ulrich Weiss (1938) – Traktat von der ausgestorbenen Welt. Von Peter Ulrich Weiss. Mit Illustrationen (1938/39). Abdruck in: Der Maler Peter Weiss. Ausstellungskatalog, Museum Bochum 1980.

3 Peter Suhrkamp: Briefe an die Autoren. Frankfurt am Main 1963, S. 57.

4 Typographisch wird das Fragmentarische dadurch hervorgehoben, daß der Text mitten im Satz beginnt und im Satz, ohne abschließenden Punkt, endet.
Die Erzählung ist inzwischen unter dem Hesse-Pseudonym Sinclair mit dem Titel *Der Fremde* erschienen (es 1007, Frankfurt a. Main 1980). Irrtümlicherweise wurde hier doch ein abschließender Punkt gesetzt.

5 Der Maler Peter Weiss, a.a.O., Interview, S. 24.

6 1953 in 500 Exemplaren als Privatdruck mit Federzeichnungen erschienen (1951 entstanden). 1972 unter dem deutschen Titel *Das Duell* als suhrkamp taschenbuch (st 41) herausgekommen.

7 Ebda., S. 7.

8 Um 1948/49 war *Der Turm* entstanden, 1952 „Die Versicherung“; etwa in dieser Zeit, als Vorarbeit, eine Szenenfolge zu einem revueartigen Werk.

9 Der Fremde, a.a.O., S. 81 u. 83.

10 Peter Weiss: Abschied von den Eltern/Fluchtpunkt. Berlin 1966, S. 107. Es wäre Aufgabe einer speziellen Arbeit, die Darstellung des Exilerlebnisses in der *Ästhetik des Widerstands* zu analysieren. Trotz der völlig anderen Sicht finden sich auch hier autobiographische Übereinstimmungen. So, wenn es im Band 3, S. 252, über die Emigranten heißt: „Viele waren zwar ansässig geworden in der Stadt, doch das Exil waren sie nicht losgeworden ...“

11 Peter Weiss: De besegrade. Stockholm 1948, S. 20.

12 Weiss, Abschied von den Eltern/Fluchtpunkt, a.a.O., S. 299.

13 Peter Weiss: Rapporte, Frankfurt a. Main 1968, S. 67. Die Notizbücher 1971–1980 bestätigen, daß auch heute noch individualistische Neigungen zu einer betont exhibierenden Haltung führen können, die weder Rücksichtnahme gegenüber sich selbst, noch gegenüber anderen kennt, bei einem klaren sozialen Engagement in gesellschaftlichen Grundsatzfragen, vor allem dann, wenn es sich um Entscheidungsfragen der Menschheit handelt.

14 Peter Weiss: Gesang vom Lusitanischen Popanz. Mit Materialien. Frankfurt a. Main 1974, S. 92.

15 Es ist eine Wunschautobiographie. Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman. In: Die Zeit vom 10.10.1975.

16 Thomas Mann: Gesammelte Werke, Bd. 12, Berlin 1955, S. 237. Wenn auch Peter Weiss von Thomas Mann mehr trennt als ihn mit ihm verbindet, mag der Vergleich insofern legitim sein, als Weiss während der Arbeit an der Romantriologie erneut Thomas Mann las, darunter den *Faustus*, ohne daß allerdings ein Einfluß anzunehmen wäre. Eine – ebenfalls zufällige – Übereinstimmung ist darin zu sehen, daß Peter Weiss mit den

Notizbüchern 1971–1980 einen ähnlichen das Romanwerk begleitenden Kommentar liefert wie Thomas Mann mit seiner *Entstehung des Doktor Faustus*. Und wenn Thomas Mann seinen Roman als „Roman der Epoche" bezeichnete, die Epoche gesehen aus dem Blickwinkel des bürgerlichen Intellektuellen, dann finden wir bei Weiss eine – gleichfalls reduzierte – Epochendarstellung aus der Sicht eines jungen Proletariers, der sich über die Kunst Welt aneignet und wertet.

17 Ebda., S. 197f.

18 Hodann war unter dem Namen Hoderer als eine Art Präzeptor des Ich-Erzählers schon im *Fluchtpunkt* eingeführt worden. Auch anderen Gestalten der autobiographischen Prosa begegnen wir in der Romantrilogie erneut.

19 Hier geht es weniger um die wissenschaftlich wohl kaum haltbare Feststellung, er hätte nach 1934, mit Beginn der Emigration zunächst gar keiner Klasse, dann einem unbeheimateten Proletariat angehört (N 599f). Das mag Weiss subjektiv so empfunden haben. Wichtiger erscheint uns, um nur ein Beispiel zu nennen, die Neubewertung seines Verhältnisses zu den Eltern. Die rigorose, einseitig verurteilende Abrechnung mit den Eltern hat seinerzeit bei Lesern von *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* Widerspruch hervorgerufen, wie Briefe belegen. Im Roman wie in den *Notizbüchern 1971–1980* stellt sich zunehmend eine Identität zwischen den fiktiven Eltern des Erzählers und den Eltern des Autors her. Gemeinsamkeiten führt der Autor im Einzelfall herbei, so wenn vom Romanvater berichtet wird, daß er in der österreichisch-ungarischen Armee gekämpft habe und verwundet worden sei wie der leibliche Vater. Wenn das „Ich" in den Notizbüchern über die Eltern schreibt, dann ergibt sich oft erst aus dem jeweiligen Kontext und einem evtl. Vergleich mit Textstellen des Romans, ob es sich um die Eltern des Erzählers oder des Autors handelt. Weiss hat selbst berichtet, in welchem Maße während des Schreibens die Romaneltern zu seinen eigenen wurden, sich zwischen diesen und den leiblichen eine zunehmende Identität herstellte. Diese Identität wird schließlich äußerlich dadurch angedeutet, daß in den Notizbüchern den Romanvater betreffende Vorarbeiten für den Romantext illustriert werden mit Fotos der Stadt, in der die Eltern von Weiss – wie die Romaneltern – im schwedischen Exil lebten. Wenn der Autor seinen Rigorismus gegenüber den Eltern in den autobiographisch orientierten Prosawerken um 1960 damit begründet, daß er diese Bücher mit keiner anderen Absicht geschrieben habe als der einer Selbstbefreiung, dann kann er heute zu einer differenzierteren Bewertung der Eltern kommen, wie ganz deutlich auch das Interview im Bochumer Ausstellungskatalog zeigt.

20 N 788-793. Die deutliche Unterscheidung zwischen den Eltern des Ich-Erzählers und des Autors wird noch kenntlich in solch einer Notiz: „Emigration: meine Eltern hatten nur das Leben zu erhalten – Ayschmanns Eltern hatten einen ganzen Lebensstil aufrecht zu erhalten!" S. 317. Letzteres traf auch für die leiblichen Eltern zu, wie das Kopenhagener Journal belegt.

21 Peter Weiss: Der andere Hölderlin, Frankfurt a. Main 1972, S. 127.

22 Ebda., S. 128.
23 Weiss, Gesang vom Lusitanischen Popanz, a.a.O., S. 88.
24 Den Zusammenhang von entwickeltem kulturellem Leben und politischem Widerstand stellte Peter Weiss schon am Beispiel des vietnamesischen Volkes dar, so daß diese ausführliche, aber wenig beachtete Abhandlung als Vorarbeit auch zur *Ästhetik des Widerstands* betrachtet werden kann. (Peter Weiss: Notizen zum kulturellen Leben der Demokratischen Republik Viet Nam. Frankfurt a. Main 1968).
25 Werner Mittenzwei: Ästhetik des Widerstands, Berlin 1979 (Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR). Als Herausforderung an die Ästhetik, an Kultur- und Kunstwissenschaften und als programmatisches Angebot bezeichnet Norbert Krenzlin den Roman, der „aufmerksam auch als Sachbuch zur Kenntnis" genommen werden sollte. (Referatedienst zur Literaturwissenschaft, 4/79).
26 1, 188. Zur Erbetheorie vgl. auch die Seiten 36ff, 57ff, 87, 153, 177, 185f.
27 Den ästhetischen Rang wie die politische Bedeutung betonen u.a. Alfred Andersch, Frankfurter Rundschau v. 20.9.1975; Frank Benseler, Deutsche Volkszeitung v. 19.10.1978; E. Endres, Kürbiskern 2/76; E. Högemann-Ledwohn, Kürbiskern 1/76; Sch., Unsere Zeit v. 10.9.1976; O. Neumann, Rote Blätter, 7/8/76. Im Gegensatz dazu gab es von bürgerlicher Seite Verrisse, die nur eine Tendenz bestätigten, die seit der *Ermittlung* sichtbar geworden war. Während bei Rezensenten des Frühwerkes einmütige Zustimmung erkennbar war, vor allem dort, wo im Werk eine esoterische und im Ansatz ästhetizistische Haltung ablesbar war, trat seit dem *Marat/Sade,* vor allem aber seit der *Ermittlung* eine Polarisierung ein. Je entschiedener Weiss sich zum Sozialismus bekannte und je parteilicher seine Kritik am Imperialismus wurde, desto häufiger fanden sich Verrisse in der konservativen und rechtsbürgerlichen Presse, woran sich auch „gestandene" Literaturwissenschaftler beteiligten. Bei dieser Art von Rezensenten gab es positive Reaktionen immer dann, wenn Weiss Kritik am Sozialismus übte. Negative Einschätzungen fand der Roman vor allem bei Raddatz. In: Die Zeit vom 10.10.1975, 17.11.1978 u. 8.5.1981, bei Baumgart, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 246/1975, bei Schonauer, in: Der Tagesspiegel v. 7.12.1975.
28 N 117. Vgl. auch den von Weiss verfaßten Klappentext des 3. Bandes.
29 Zu diesen ästhetischen Problemen vgl. Thomas Mann: Bilse und ich. In: Gesammelte Werke, a.a.O., Bd. 11, S. 7–18.
30 N 701f. Da – zumindest in der Epik von Weiss – Ortsbeziehungen noch nie mit solch einer Akribie „dokumentiert" worden sind, ist zu fragen, ob hier ein Einfluß schwedischer Literatur vorliegt, von Ivar Lo-Johannsons *Kungsgatan* bis zu Romanen von Wahlöö.
31 Im negativen Fall, wenn der Rezipient zwischen literarischer Gestalt und Modell nicht zu unterscheiden vermag und nur die undialektische Alternative zwischen „fiktiver Gestalt" und „historischer Figur" kennt, erhält der Autor Kritik. So bei Raddatz: Abschied von den Söhnen, in: Die Zeit vom 8.5.1981. Es ist bezeichnend, daß Kritiker, die sonst der marxistischen Ästhetik eine zu enge Handhabung der Widerspiegelungstheorie vorwer-

fen und sich dabei auf längst überholte Positionen beziehen, selbst von einer kurzschlüssigen Widerspiegelung der Wirklichkeit in der Kunst ausgehen.
Im positiven Fall wird der Leser durch die literarischen Gestalten auf historische Persönlichkeiten des antifaschistischen Widerstandskampfes aufmerksam gemacht, die der Vergessenheit anheimgefallen sind. Vgl. Heinrich Vormweg: Ein großer Entwurf gegen den Zeitgeist, in: Süddeutsche Zeitung v. 19.5.1981.

32 Dieter Schlenstedt: Wirkungsästhetische Analysen. Berlin 1979, S. 275. Herbert Claas und Karl-Heinz Götze verweisen darauf, daß Weiss seine Überlegungen zur Dialektik des Romans im wissenschaftlichen Zeitalter weiterentwickelt (Bd. II, S. 65-68, 306). Claas, Herbert und Karl-Heinz Götze: Ästhetik und Politik bei Hans Magnus Enzensberger und Peter Weiss. In: Das Argument 115, S. 369–382. Ausgehend von einer überholten normativen Vorstellung vom Roman, die zu keiner Zeit der künstlerischen Genrevielfalt gerecht geworden ist, versuchten einige Krtiker *Die Ästhetik des Widerstands* ästhetisch dadurch abzuwerten, daß sie gegen die Genrebezeichnung „Roman" polemisierten, so z.B. Franz Schonauer im Tagesspiegel v. 7.12.75. Fritz J. Raddatz gelingt folgender Salto mortale: In der Rezension des 1. Bandes heißt es apodiktisch: „Kein Roman überhaupt". Zum 3. Band wird gesagt: „Gewiß, wir wollen alle keinen Kunstrichter, der uns – oder einem Schriftsteller – erklärt, ein Roman dürfe, ein Roman dürfe nicht, ein Roman sei nun einmal und: ein Roman ist, wenn man. Doch ...".

33 Weiss reflektiert in den Notizbüchern vielfach über den Begriff des Authentischen, so z.B. S. 59, 61f, 117, 511, 539, 693, 701f, 872f, 926f.

34 Christian Geissler zur *Ästhetik des Widerstands* im NDR. Vgl. Geisslers Beitrag in diesem Band.

35 Die Entscheidung für den Sozialismus schließt „nonkonformistische" Attitüden als Begleiterscheinung nicht aus, wie Weiss auch expressis verbis zugesteht, allerdings in einer Bemerkung, die der Selbstironie nicht entbehrt, so fern ihm Ironie sonst liegt. Vgl. N 586.

36 Manfred Haiduk, Der Dramatiker Peter Weiss, a.a.O., S. 261f.

37 Herbert Claas und Karl-Heinz Götze, a.a.O., S. 372, 377.

38 Die Notwendigkeit einer Widerstandsstrategie unter ganz gegenwärtigen Aspekten spiegelt in künstlerischer Form auch die erste Fassung des noch unveröffentlichten *Neuen Prozesses* von Weiss.

Klaus R. Scherpe

# Kampf gegen die Selbstaufgabe

## Ästhetischer Widerstand und künstlerische Authentizität in Peter Weiss' Roman

Peter Weiss' waghalsiges Unternehmen einer auf die Widerstandskraft der Kunst eingeschworenen historischen Fiktion, die noch dazu als proletarische kenntlich sein sollte, mußte bei der Kritik und beim Leser zuerst die Frage nach der Authentizität dieser poetischen Gigantomachie aufkommen lassen. Am nächsten lag der Rückschluß des Autors auf die literarisch schon gesicherte Biographie (*Abschied von den Eltern, Fluchtpunkt*), ebenso die historische Verifizierung der im Roman materialiter erfaßten Klassenkämpfe, vielleicht auch die methodische Vergewisserung des theoretischen Diskussionsmaterials bei Lukács, Gramsci, Benjamin und anderen. Hier gibt es Möglichkeiten und auch eine historische Notwendigkeit (die Enttabuisierung der Geschichte der Arbeiterbewegung), mit dem Roman zu arbeiten. Aufgebracht werden muß jedoch auch, nachdem das Romanwerk in seiner die moderne Kunstreflexion geradezu provozierenden Totalität nunmehr geschlossen vorliegt, die Frage nach seiner eigenen ästhetischen Widerstandskraft, seiner *künstlerischen* Authentizität.

Peter Weiss' künstlerisches Vorstellungsvermögen ist beherrscht von einer Art Urangst vor dem Gestaltlosen, der Unkenntlichkeit und dem Unbeherrschten des Lebensstroms. Dieser Bereich des Archaisch-Barbarischen, der Triebhaftigkeit und der tödlichen Sprachlosigkeit, poetisch gefaßt in die Bilder von Wüste, Dschungel und ewigem Schnee,[1] erscheint als Bereich größter Gefahr und höchster Gefährdung, in dem die künstlerische Vorstellungskraft ihren Ursprung hat, gegen den sie sich aber immer wieder herausarbeiten muß mit ihrer unbedingten Anstrengung der Formgebung, der Benennung, der Konkretisierung und der Konstruktivität. Vom „wüsten Erbe" spricht Weiss, von der qualvollen Bindung an „Atavistisches" (N 878). Dagegen heißt es aber schon in dem 1965 konzipierten *Gespräch über Dante:* „Aus der mythologischen Welt wird eine Welt, die sich von Menschen verändern läßt."[2] Die *Ästhetik des Widerstands* rekonstruiert diesen Kampf um die Benennbarkeit und die Handlungsmöglichkeit als künstlerischen Prozeß. Das Wiederentstehen aus dem „Fluß der Zeit", die Suche nach einem Anfang, das Aufsteigen aus dem „Gestaltlosen", metaphorisch gefaßt als das

„Einritzen", das „Einkratzen" der Schrift oder das „Einätzen der Bilder in die Netzhaut",[3] bestimmt die Sinngebung der Kunstwerke von Anfang an. Der Anblick des Pergamonfrieses erzeugt diese Turbulanz aus archaischer Triebhaftigkeit und Körperlichkeit einerseits und historisch geprägtem Sinn andererseits. Eine vergleichbare Spannung entsteht durch die imaginative „Ausschweifung" eines kommunistischen Funktionärs beim Anblick der Tempelanlage von Angkor Wat. Die surreale Abschweifung beim Flug über die Stadt bringt Klarheit über die Abgründigkeit des historischen Geschehens.[4] Das Versagen oder der Triumph der künstlerischen Wahrnehmung über die Sphäre von triebhaftem Chaos und schrecklicher Zerstörung sind der politischen Deutung vorgelagert. Der Roman endet mit der nochmaligen Beschwörung des grauenhaften Kampfgetümmels auf dem Pergamonfries, das nun aber dröhnend verstärkt ist durch „ein immerwährendes Lärmen von eisenbeschlagnen Stiefeln", „ein Knattern von Salven aus Maschinenpistolen" (3, 267). Die Kunst, die Produktivität einzelner, so schließt Peter Weiss, kann den ewigen Kampf der Unterdrückten gegen die Unterdrücker nur stellvertretend und symbolisch (die Löwenpranke des Herakles) kenntlich machen. Ihren *Namen* müssen die Unterdrückten in ihrer Befreiungsbewegung selbst finden und dem historischen Prozeß einprägen.

Die universale Romankonstruktion von Peter Weiss verführt zur Interpretation im großen Bogen. Kehren wir an den Anfang zurück, so sind schrittweise einige Annahmen über die künstlerische Authentizität der *Ästhetik des Widerstands* formulierbar. Diese sind durch Beobachtungen am Text einzuholen. Die Schlußfolgerungen bleiben waghalsig genug.

Die biographische Deutung, die historische Verifizierung und der methodische Nachvollzug des theoretischen Gehalts sind abhängig von den Vorgaben und Ansprüchen, die Peter Weiss seiner Kunst setzt und die er immanent, im künstlerischen Prozeß, entfaltet. Daß er die proletarische Biographie als Fiktion herausstellt, ist nicht nur als politisches Bekenntnis zu werten. Es ist die künstlerisch erweiterte Vorstellung von der eigenen proletarischen Existenz (die Heimatlosigkeit, der Zwang, sich durchzusetzen, die körperliche Erfahrung der Arbeit, die Unterprivilegierung und das Ausgeschlossensein), die den Ausschlag gibt[5]. Die proletarische Fiktion ist durchaus nicht die einzig mögliche, die in Weiss' Künstlertum angelegt ist. 1960 notierte er zu Jean Genet: „Ich könnte in der Geschichte eines Asozialen, eines Psychopathen, eine Selbstbiographie schreiben. Das soziale Denken, das Verantwortungsbewußtsein, die Rücksichtnahme, dies alles bildet nur eine dünne Schicht über meinem Leben."[6] Die in der

*Ästhetik der Widerstands* durch das historische und künstlerische Material wirksame Objektivierung bedeutet zugleich eine „Verdichtung" (ein Kernwort des Buches) der künstlerischen Konstruktion gegenüber jener „dünnen Schicht" der gefährlichen Lebensschwäche. Die elementare Gefährdung des historischen und politischen Sinngehalts bleibt ein schmerzhaft-stimulierender Faktor gerade in der ‚kollektiven Fiktion', die der Roman gewinnen will: in der „sozialistischen Schizophrenie", welche die Aktionseinheit untergräbt, im „Interessenrausch" und in der wahnhaften Vernünftigkeit und Parteilichkeit, die humanes Verhalten außer Kraft setzen kann[7].

Die biographische Ausdeutung der *Ästhetik des Widerstands* muß ihre Grenze finden am Materialwert, den der Autor den eigenen Lebenserfahrungen ebenso zuschreibt wie den historischen Dokumenten. Das individuell bedeutsame und historisch signifikante Ereignismaterial gilt als Ausgangspunkt für die künstlerische Konstruktion. Auch die politische Rekonstruktionsarbeit, die der Roman leistet, ist geprägt vom künstlerischen „Modell". „Verständnis für Kafka geweckt durch Moskauer Prozesse", notiert Peter Weiss (N 212). Die Erkundung könnte auch umgekehrt verlaufen sein. Hier die Priorität zu klären, ist nicht entscheidend, da der politische und der künstlerische Komplex ohnhin nicht in ein Folge- oder gar Kausalitätsverhältnis zu bringen sind. Wichtig ist die modellhafte Vergleichbarkeit um den Preis, daß faschistischer und stalinistischer Terror *in dieser Dimension* nicht weiter unterscheidbar sind. Die monströse Gewalt und die Destruktivität, welche die Menschen zur freiwilligen Unterordnung und zur Selbstaufgabe treiben, sind das verbindende Darstellungs- und Ereignismoment. Benennbar werden soll der namenlose Schrecken, der entsteht durch die Verhöre, die permanente Angst, ebenso die Gratwanderung der Wahrnehmung als Imagination der Tötung im Gefängnis, im Steinbruch, in der Kiesgrube. Auch die „Münzenbergeschichte könnte von Kafka erzählt sein", schreibt Weiss (N 227). Soll die Vorstellung der Kafkaschen Romane als Proletarierromane erzeugt werden (1, 179), so ist die ästhetische Wahrnehmung und Beschreibung eines extremen Zustands hierfür die Voraussetzung.

Das ästhetische Vorstellungsvermögen will Peter Weiss als eine positive Kraft des Widerstands begründen. Seine Arbeiterfiguren haben die politische Schulung bereits durchlaufen. Auch darum setzt die ästhetische Erziehung zum Widerstand auf die Erweiterung ihres Vorstellungsvermögens und ihrer Wahrnehmungstätigkeit. Vorstellbarkeit ist den Entstellungen entgegenzusetzen; historisches Terrain der Namenlosigkeit zu entreißen. Das Streben nach der Schreibfähigkeit und nach der Fähigkeit zu sehen (N 326) gilt dem Schriftstel-

ler und Maler Peter Weiss als kämpferische Handlung seiner Proletarier-Figuren: „Jeder Meter auf das Bild zu, das Buch, war ein Gefecht (...) Und was sich uns bei der Betrachtung eines Bilds dann zeigte, war ein Gespinst von Fäden, glänzenden Fäden, die sich zu Klumpen verdichteten, auseinanderflossen, sich zu Feldern aus Helligkeiten, Dunkelheiten formten, und die Schaltwerke der Sehnerven fügten den über uns hereinbrechenden Sturm von Lichtpunkten zu Mitteilungen zusammen, die sich entschlüsseln ließen." (1, 59).

Den Akt des Sehens selber verdichtet Weiss zur Komposition. Denn die Sehbarkeit eines Musters, wenn nicht gar ein musterhaftes Sehen, ist die Bedingung für die Entschlüsselung der Botschaften, die in der *Ästhetik des Widerstands* stets politische Botschaften sind. „Muster", „Gewebe" und „Gespinst" sind die kompositorischen Einheiten, die Peter Weiss immer wieder aufbringt und erläutert, wenn die „Vorstellung von der Zusammengehörigkeit des Sozialen und Politischen mit dem Poetischen, Visionären" (2, 67) dominant wird. Münzenberg bringt den Leninschen Begriff der Kulturrevolution in Zusammenhang mit der Begreifbarkeit einer „visuellen Revolution" (2, 67), die gleichbedeutend ist mit der künstlerischen „Vertiefung des Realen". (2, 66). Diesem Vorstellungsvermögen mißt der Autor direkt politische Bedeutung zu. Der historische Zustand des Faschismus und des antifaschistischen Kampfes ist geprägt vom Mangel dieser Fähigkeit: „Und eben in dem Unvermögen des Menschen, sich seine eigne Auslöschung vorzustellen, fand der Faschismus seine Voraussetzung." (2, 118) Dem will die Romanfiktion durch die äußerste Konkretion des faschistischen Schreckens entgegenarbeiten. So schließt die Konzeption des ästhetischen Widerstands die Kritik am politischen Widerstandskampf ein. Sie soll ihn ergänzen und an Schlagkraft bereichern. Das moralische Moment der Schuld oder Mitschuld am Sieg des Faschismus erfährt eine ästhetische Begründung: „Die Möglichkeit einer Niederlage (im Spanischen Bürgerkrieg) war unvorstellbar gewesen, nichts andres hatte es gegeben als Beharrlichkeit, Enthusiasmus, daß die Opfer umsonst gebracht worden waren, eine solche Bezichtigung war nicht zu ertragen. Doch wenn es nun darauf ankam, Gründe für den Zusammenbruch anzugeben, so mußte versucht werden, diese auf die Unzulänglichkeit unsrer Phantasie zurückzuführen." (2, 151) Noch vor der Inszenierung der Widersprüche zwischen politisch-sozialer Revolution und Kulturrevolution, zwischen parteilicher Zugehörigkeit und individuell verbürgter Offenheit und Vielfältigkeit liegt für Peter Weiss substantiell die Erkundung der Vorstellbarkeit auch dieser Konfliktzonen: die durchaus politische Frage nach den Grenzwerten des Bewußtseins, den Grenzmarkierungen des noch nicht oder nicht

mehr Bewußten. Und auch von Grenzüberschreitungen berichtet der Roman. Das Versagen der Fähigkeit zur Konkretisierung des Wahrgenommenen, der Verlust der Fähigkeit zur sprachlichen Objektivierung des Atavistischen im Medium der Kunst sind gleichbedeutend mit der Hingabe an den Rausch, dem Erlahmen der Widerstandskraft im Tod. Die schwedische Dichterin Karin Boye verfällt momentan dem faschistischen Rausch (3, 33); sie versinkt in tödlicher Verzweiflung und endet im Selbstmord (3, 35f.). Ihr Schicksal wird verbunden mit dem der Mutter, die, vom Anblick der faschistischen Greueltaten getroffen, in tödliches Schweigen zurücksinkt (3, 24f.).

Der Künstler Peter Weiss führt in seinem Widerstandsroman einen unerbittlichen Kampf um die Exaktheit der Wahrnehmungen, die Präzisierung der Reflexionen und Assoziationen und auch um die Genauigkeit der Träume. Bericht und Beschreibung befestigen die Romanfiktion. Sein Ideal wäre eine Reportage, in der die Faktizität des Imaginären festgestellt wird. ,,Etwas nicht Vorhandnes mit äußerster Genauigkeit wiedergeben" notiert er während der Arbeit (N 217). ,,Dante, der Reporter" ist sein Leitbild (N 85). Auch künstlerische Authentizität beweist sich für Peter Weiss in Kampfesstellung: im Spannungsverhältnis zwischen der Gegebenheit eines ,,mystischen" Schöpfertums (N 118), was gar nicht bestritten werden kann, und der Herstellung eines künstlerischen Mechanismus. Seine künstlerische Konstruktionsweise folgt ganz bestimmten, immer wiederkehrenden Figurationen. Zumeist sind es räumliche Vorstellungen, die übergreifende Sinngehalte dingfest machen. Beherrschend ist eine Topographie des engen Raumes, der Gefängniszelle wie auch des engen, abgeschlossenen Wohnraums. Über den ganzen Roman hin und mit hinein in Picassos Guernica-Bild evoziert die von der Lampe schwach beleuchtete, gekachelte Küche die Vorstellung der Konzentration der Kräfte in der Eingeschlossenheit durch die feindliche Umwelt. Die lineare Zeichnung der Schauplätze wird direkt verbunden mit Gefühls- oder Bewußtseinsgehalten: ,,Diese Linie vom Zimmer der Wohnung zu der Fabrik, in der er die Arbeit gefunden hatte, verlieh seinem Dasein Halt (3, 7). In diesem Sinne sind die Schauplätze wirkliche und wirksame Plätze des Schauens und der Anschauung. Eine Art Topographie des politischen Widerstands wird direkt aus der künstlerischen Kompositionsweise hergeleitet. Am Küchentisch wiederum umreißt Rosner, der kommunistische Funktionär, die politische Lage. Gegen das Gefühl des Zweifels, gegen die visionäre Abschweifung setzt er Listen, Tabellen, Register und Protokolle: ,,er fügte das, was sich uns entziehen wollte, in Fächer, Kästen ein, er zog Verbindungslinien zwischen den verschiednen Komplexen, er zeichnete, im gedämpften Licht der Küche, Grö-

ßenverhältnisse auf und berechnete, anhand von Ziffern und Machtkonzentrationen, die bevorstehenden Lageverändrungen. Die von ihm angefertigten Blätter enthielten eine Realität, in der einzelne Namen für gesellschaftliche Kräfte standen, in der Aktienmengen, ökonomische Spekulationen einwirkten auf die Bewegungen von Truppenkörpern, Flotten, Fluggeschwadern, in der auch ein scheinbar isolierter Umriß in direkte Beziehung gebracht werden konnte zu anderwärtigen Kreisen. Alles war rational auf seinem Tisch, die Reihungen der Chiffren drückten, entschlüsselt, Gegenständliches aus (2, 222f.) Diese Art der beschreibenden Konkretisierung soll einer Materialisierung des politischen Gehalts gleichkommen, die der literarischen Ausschmückung und Überformung nicht bedarf (N 553f.) Das hier dem politischen Strategen überschriebene Verfahren entspricht dennoch der malerisch ‚gedachten' Kompositionsweise, mit der Peter Weiss die politische Komplexität seines Romans zur Ordnung bringt. Die politischen und historisch informativen Passagen stehen keineswegs nur als Bekenntnisstoff und Bildungsreferat neben dem poetisch-visionären Material. Aufschlußreich ist gerade die Umschichtung und Integration des politisch-historischen Materials: seine künstlerische Verdichtung.

Immer wieder führt Weiss gerade den politischen Handlungsbereich in den gefährlichen Grenzbezirk des rational nicht kontrollierbaren, des barbarischen und schrecklichen Geschehens. An entscheidender Stelle vereinigt der Autor das politische Thema des faschistischen Terrors und der dafür Verantwortlichen mit der Darstellung des Familienschicksals in der Emigration (3, 124ff.). Um diese Spannweite künstlerisch auszuhalten und der abstrakten Erklärung von der Verantwortlichkeit des Monopolkapitals zu entgehen, wählt Weiss eine extreme Darstellungsform. Er entwirft ein Bild der Mutter und eine Ikonographie des Vaters, in denen sich die Gewaltsamkeit der bedrohlichen Lebenssituation auf der Flucht vor dem Faschismus in äußerster Schärfe reproduziert. Während die Mutter sich angesichts des Schreckens in ihre Innenwelt und eine nicht mehr faßbare Unterwelt des Bewußtseins zurückgezogen hat, beschwört der Vater mit der Sprache des Bewußtseins die Gewalt herauf. Das Schweigen der Mutter und die abgehobene Sprache des Vaters erlauben keine Verständigung untereinander mehr. In dieser Zuspitzung markiert Weiss die Gefahr der Zusammenhangslosigkeit zwischen politischem Bewußtsein und individueller Lebenslage. Aus der Gefahr jedoch resultiert ein Akt der sprachlichen Auflehnung des Vaters gegen das Schweigen, in das sich der Widerstand der Mutter zurückgezogen hat. Der Anspruch der väterlichen Rede auf Eindeutigkeit und Unwiderlegbarkeit erscheint zunächst als „riesiges me-

tallisches System"[8], durch das die Mutter im noch größeren Dunkel ihrer Sprachlosigkeit eingekerkert wird. Eindeutig verhandelt Peter Weiss hier den männlich-autoritären Rationalitätswahn, den er an anderer Stelle, aus der Sicht Hodanns, als schwere Verschuldung, auch in der Partei kennzeichnet (3, 248). In der Konfrontation mit dem sprachlosen Wahnzustand der Mutter wird jedoch ein anderer, auf radikale Weise produktiver Sprachprozeß in Gang gesetzt. Eine Art Grenzüberschreitung der Vernunftrede wird dadurch inszeniert, daß sich die politische Rede des Vaters zum Ruf, zum Schrei verdichtet. Die räumliche Entgrenzung begleitet diesen Kraftakt der Sprache: „Es schien mir, als wolle er das kleine Zimmer, das langsam versank, anheben bis dahin, wo die Realität ihre höchste Kraft entfaltete." (3, 125) Die politische Rede erscheint zusammengezogen auf die schrille Tonart, in welcher der Vater die Großkapitalisten Krupp, Thyssen, Stinnes, Mannesmann, Bosch, Siemens usw. beim Namen nennt. Die größte Nähe dieser „erbitterten Auseinandersetzung" erscheint jedoch bezeichnenderweise distanziert in der rapportierenden Rede des Erzähler-Ichs: „Sein Aufzählen von Namen schien zunächst ein Bruch zu sein mit allem, was wir gewöhnt waren. Daß die Namen uns bekannt und verflochten waren mit unsrer Existenz, machte ihre Nennung nicht selbstverständlicher. Vielleicht drängte sich ein stilistisches Prinzip auf. Ich wußte nicht, wie ich das, was mit den Namen verbunden war, wiedergeben sollte (...) Ich sagte mir, daß gerade diese Stunde der tiefsten Nähe, wie sie eintritt, wenn ein Mensch stirbt, für die Konfrontation, die mein Vater wünschte, geeignet war. Damals wehrte ich mich gegen die Einsicht, daß das Sterben meiner Mutter schon begonnen hatte. Er dagegen, der sah, daß es keine Hoffnung mehr gab, rief die Namen jetzt in einer letzten Auflehnung aus. Während meine Mutter in der Küchennische vom Wandbrett die Teller nahm und sie zum Tisch am Fenster trug, rief er die Namen, die sich in ihm festgebissen hatten, und die so schrill und falsch klangen, wie sie klingen sollten (3, 125f.) Die ominöse Namensnennung erscheint als rituelle Anrufung der kapitalistischen Großmacht, für deren literarische Darstellbarkeit sich nur noch dieses stilistische Prinzip als greifbar erweist. Die Sprachkonstruktion bleibt suggestiv rückgekoppelt an die in der Wohnküche reproduzierte Schrecksituation. Die „höchste Kraft" der Realität wird auf dieser Ebene weniger „entfaltet" als schockartig evoziert. Das Hereinbrechen der namentlich genannten Gewalt bringt plötzlich die eigene Namenlosigkeit und Unkenntlichkeit zum Bewußtsein und auch die Schuld, die darin liegt (3, 128). Auf der Ebene der suggestiven Bildhaftigkeit läßt sich dieses augenblickliche und tödliche Begreifen der Realität genau beobachten. Die Evokation von Schmerz

durch die Vorstellung der „Namen, die sich in ihm festgebissen hatten" geht zusammen mit einem schrecklichen Erinnerungsbild: „In ihrem Wohnzimmer in dem alten Haus stand meine Mutter am Fenster und blickte hinüber zum Schulhof, wo sie ein Kind sah, das weder sprechen noch schreien konnte und an dem sich zwei Ratten festgebissen hatten." (3, 26)[9] Das „Erlöschen kam plötzlich", heißt es gegen Ende der äußerlich friedfertigen Abendszene in der Küche, „bis über die Hüften stand meine Mutter im Schatten. Bevor das Bild der Mutter überführt wird in die Ausdeutung des Melencolia-Bildes von Albrecht Dürer schaltet sich der Ich-Erzähler noch einmal ein als Medium der künstlerischen Reflexion, die die Szene insgesamt einrahmt. War zuvor für die Wirksamkeit des Schreibens die „Durchsetzung" der künstlerischen Sprache mit den kunstfremden Materialien der Politik gefordert worden (3, 125), so schließt die Reflexion nach dem explosionsartigen Ausbruch der Vernunftrede des Vaters und dem Versinken der Mutter in Sprachlosigkeit und Schrecken mit einer Geste des regressiven künstlerischen Einverständnisses: „Von der Vernunft, der geistigen Beherrschung der Kunst war nichts mehr vorhanden, höchstens Regungen körperlicher Art waren spürbar, wie sie auch dem Entstehn von Kunst zugrunde liegen mochten." (3, 131).

Werden für die integrale Darstellung des Familienschicksals und der politischen Thematik neue, extreme künstlerische Mittel reflektiert und erprobt, so resultiert daraus eine neue Phase im Kampf um die Möglichkeiten ästhetischer Erkenntnis. Die Vorstellung von der Körperhaftigkeit und schmerzhaften Konkretheit des künstlerischen Materials hat Peter Weiss bereits frühzeitig als Maler, Filmemacher und als Autor surrealer Texte entwickelt. Die „geistige Beherrschung der Kunst" durch eine übergreifende Sinnkonstruktion hat er bereits vor dem politischen Umbruch seines Denkens als künstlerisches Ethos behauptet. In seiner *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia* von 1965 findet sich der für ihn gültige Kunstantagonismus von Konkretheit und Konstruktion am Beispiel der Opponenten Giotto und Dante veranschaulicht[10]. Die künstlerische Problemstellung wird in der politischen Topographie des antifaschistischen Widerstandsromans ins Extrem getrieben. Dazu notiert Peter Weiss fragmentarisch: „von grausigen, fürchterlich lasterhaften Beziehungen, daß der Körper sich hinwegsetzt über alles, was der Intellekt aufgebaut hat, höhnisch die Eroberungen des Geists in Stücke reißt – versuche mit dem Buch, diese Kluft zu überwinden –" (N 816). *Künstlerische Authentizität und damit Widerstandskraft* soll in dieser Kluft behauptet werden. Beachtet man diese Grundkonstellation, so genügt zu einem Urteil über das Verhältnis von Kunst und Politik in

der *Ästhetik des Widerstands* nicht die einfache Feststellung eines permanenten Antagonismus. Gegenüber dem vorab schlüssigen Urteil ist die Fragestellung selber ein Stück voranzubringen durch die Beobachtung der in dieser Widersprüchlichkeit freigesetzten künstlerischen Effektivität des politischen Romans.

Die expositorische Anlage des Widerspruchs von konstruktiver Vernunft und konkretisierender Wahrnehmung der Wirklichkeit, von politischer Bestimmtheit im Allgemeinen und individueller Verworrenheit im Besonderen, von Wachen und Träumen, von Information und Vision, nicht zuletzt und übergreifend von Regelhaftigkeit und Spontaneität ist praktisch auf jeder Seite des monumentalen Romanwerks in mindestens eine der möglichen Dimensionen entfaltet. Peter Weiss *konzipiert* die Übereinstimmung, die Synthese und die Einheit sowohl im Politischen wie im Künstlerischen, er *konkretisiert* jedoch die Differenz. Am jeweils Anderen, Fremden steigert sich die Wahrnehmung. Die Imagination des nicht mehr oder noch nicht Vorhandenen, die Assoziation des Nicht-Festgelegten wird dem Habbaren und Festgelegten unterlegt. Wird dieses künstlerische Verfahren effektiv, so entsteht mehr als eine Relativierung der Standpunkte oder ein Austausch der Perspektiven.

Das künstlerische Verfahren erläutert Peter Weiss am Beispiel der Malerei. Goya, Géricault, Delacroix und Picasso konnten die Authentizität ihrer engagierten Bilder nicht allein durch stoffliche Genauigkeit erreichen: „Mit ihrer Einbildungskraft erzeugten die Maler Situationen, in denen Selbsterlebtes so lange über das gewählte Geschehnis geschoben wurde, bis der Eindruck von Übereinstimmung entstand. Diese Übereinstimmung stellte sich her, wenn der höchste Grad emotionaler Intensität erreicht war." (1, 347) Die „Übereinstimmung" kann nur als „Eindruck" erzeugt werden. Dazu muß der Künstler sich in einen extremen Zustand versetzen, der ihn emotional zur Überwindung des rein Stofflichen befähigt. Dies wiederum kann nur dadurch geschehen, daß er die Vorstellung eines radikal Anderen und Fremden erlangt. Der Vorgang wird erläutert am Beispiel Géricaults, den es zum „Studium des Definitiven" in die Pariser Morgue trieb: – Die Faszination, die der Tod auf ihn ausgeübt hatte, entsprach seinem Trieb, sich mit dem Augenblick zu konfrontieren, an dem alles zu Ende ist. Ich begann zu verstehen, warum er nach diesem Gegenpol zu seiner Aktivität verlangte. Er stellte dabei sein Verlangen nach Wahrheit auf die Probe. Vor dem Schlußpunkt, dem Unabänderlichen, hatte sein Werk standzuhalten. Beim Anblick der toten verwitterte in ihm jeder Rest von Eitelkeit und Selbsttäuschung." (2, 120). – Peter Weiss konzipiert hier eine Art ästhetisches Purgatorium aus dem Inferno des Schreckens. Am Bei-

spiel der *Divina Commedia* wird ähnlich der „Grenzpunkt der Auflösung" erläutert, den der Künstler treffen muß, um die ungeheure Fülle des erfahrbaren und dokumentierbaren Materials schlagartig zur ästhetischen Evidenz zu bringen (1, 82f.). Nach diesem Muster verfährt Weiss, wenn er die Schreckensvorstellung vom Tode Münzenbergs, der einen politischen Tod starb, in der absoluten Engführung von detaillierter Sachlichkeit und gesteigerter Emotionalität evoziert: „Beim Gedanken des Erhängens im Wald, diesem Wald in der hügligen Landschaft zwischen Rhône und Isère, die in ihm einzig das Gefühl von Freiheit und Wanderlust hatte wecken können, versuchte ich, mir die Sekunde vorzustellen, in der sich das Seil um Münzenbergs Hals zusammenzog, die Sekunde unter dem Ast, an dem er aufgehängt worden war, die Sekunde, als die Gedächtnisbläschen in seinem Gehirn zerplatzten und die dichte einzigartige Welt in der grauen Substanz explodierte, wobei auch die Engramme aus der Spiegelgasse auseinanderflogen, und Lenin, zusammen mit ihm, noch einmal starb, Lenin, der ihm, dem jungen, erwartungsvollen Revolutionär, entgegengekommen war, steif vor Schmerzen, denn er trug damals diesen Gürtel von dickem rotem Ausschlag um den Leib, dieses glühende Rosenbeet." (3, 23) Die Schockwirkung einer derartigen Passage beruht auf der unbedingten Entpsychologisierung des Geschehens (eine Voraussetzung von Weiss' *Ästhetik* überhaupt), aber auch auf der in sich geschlossenen Zuständlichkeit der Beschreibung, die den politischen Entwicklungsgedanken in die situative Bildlichkeit zurücknimmt. Nicht die umfassende Dokumentation, sondern die im Detail rein gegenständliche Evokation des Politischen erzielt die Wirkung. Wird an anderer Stelle die Leninsche Idee der Kulturrevolution im Gespräch mit Münzenberg visionär wiederbelebt (2, 65), wobei der Ich-Erzähler für sich nach der „Übereinstimmung", nach der Synthese von kultureller und politischer Revolution sucht, so ist hier dem Argumentationsgang die Schrecksekunde der ästhetischen Evidenz als Zeichen des Scheiterns entgegengesetzt.

Fassen wir die Beobachtungen soweit zusammen, so kommen wir leicht auf den Begriff einer surrealistischen Schreibweise, die den politischen Diskurs des Romans unterläuft. Die Entgrenzung der Wahrnehmung, die Materialisierung des Wahrgenommenen, das Aufladen der Gegenstände und Personen mit ungeahnten Energien und Möglichkeiten, die Konkretion durch verzweifelte Genauigkeit, die Körperlichkeit der Sprache und der Bilder, die dem Atavistischen und Triebhaften abgerungene sprachliche Form, auch die Logik des Traums (Heilmanns Abschiedsbrief liefert hierzu die Poetik) und die „profanen Erleuchtungen" der flanierenden Diskutanten in Paris

oder Stockholm[11], vor allem aber die schockartige Erkenntnis aus der Dimension des Schreckens sind als Phänomene der *Ästhetik der Widerstands* derart massiv eingeschrieben, daß man wohl nicht fehlgeht in der Annahme, daß gerade in dieser Dimension die „Kluft" zwischen dem Atavistischen und dem Vernünftigen, von der Peter Weiss spricht, künstlerisch überbrückt werden soll. Die Kontroverse um die künstlerische Authentizität des Werkes muß sich hier entscheiden, wobei die Patenschaft der französischen Surrealisten oder der Rückbezug auf die früheren surrealistischen Vorlieben des Autors[12] kein unbedingt verläßlicher Maßstab sind.

Die Kontinuität der künstlerischen Grundvorstellungen von Peter Weiss kann nicht überraschen, denn auch im *Marat,* in der *Ermittlung* und im *Hölderlin*-Stück begegnen die Phänomene des künstlerischen Antagonismus von Gewalt, Körperlichkeit und intellektueller Modellierung, die in der *Ästhetik des Widerstands* zentrale Bedeutung erlangen. Karl Heinz Bohrer hat bisher als einziger die Aufmerksamkeit auf die Präsenz der surrealistischen Komponente auch im politisch engagierten Werk gelenkt[13] und die *Ästhetik des Widerstands* während seiner Beschäftigung mit dem Frühwerk Ernst Jüngers sogleich als „Ästhetik des Schreckens" annektiert[14] Die Voraussetzung hierfür ist (außer einem handfesten Antikommunismus, der es mit Arthur Koestler hält[15]) die Behauptung einer „unideologischen" Form der reinen künstlerischen Wahrnehmung, die gegen den Ballast der moralischen, sozialen und politischen Welt als avantgardistisch behauptet wird. Durch diesen ästhetischen Dezisionismus als Maßstab kommt der künstlerische Antagonismus, an dem Peter Weiss laboriert, gar nicht mehr in den Blick. Schockeffekte und Katastrophenphantasien entnimmt Bohrer dem Werk als ästhetische Substanz, der Rest, vor allem der politische Apparat des Buches, der nicht einmal nach seinem Materialstatus Beachtung findet, landet auf dem Schrotthaufen massenhaft-ideologischer Banalität.

Peter Weiss hatte wohl nie die Schwerelosigkeit der *actes gratuits* der französischen Surrealisten. Die Last der historischen Erfahrung in der Zeit des Faschismus und im Exil prägt die Schreckensbezirke seines Werkes, nicht der ästhetische Impuls des Schreckens an sich, den er im Ursprungsbereich des Schöpferischen lokalisieren mag, nach Auschwitz jedoch umso energischer der sozialen und politischen Verantwortlichkeit im künstlerischen Schaffensprozeß unterworfen wissen will. Gottfried Benns „Dorische Welt" erscheint bei ihm unter unverrückbaren, künstlerischen (!) Kennzeichen der Gefahr. So unternimmt Peter Weiss gerade im Extremfall der ästhetischen Evidenz des Fremdartigen und Schrecklichen, auch des politisch Katastrophalen, doch in actu den Versuch, die Schreckvision

als Medium historischer Erkenntnis zu verankern. Entgrenzung der Wahrnehmungsfähigkeit bedeutet für Weiss auch, daß die Grenze zwischen dem Kunstwerk, dem künstlerischen Prozeß und dem Arbeitsleben derjenigen, die zur Kunst gelangen möchten, aufgehoben wird. In bezug auf Dantes Ringen mit dem chaotischen und destruktiven Rohmaterial des *Inferno*-Gedichts beschreibt der Autor die Wahrnehmungen der jungen Arbeiter: „wir kannten das plötzliche Absacken von dem, was wir vor Händen hatten, das Einsetzen des Traums, die Augenblicke, in denen der [sie] Greifhaken an der Kette des Krans dir an den Schädel schlagen, der Treibriemen der Maschine dir den Arm abreißen konnte, oder nachts, frühmorgens, da es sich nicht ausmachen ließ, ob das Zimmer, in dem wir uns befanden, Bestandteil eines Traums war oder ob der Traum über dein Zimmer herfiel, und in diesem Zwischenzustand, umfangen von schwerer Müdigkeit, doch noch imstande, etwas zu sehn, zu hören, nach Gedanken suchend, um das Auftauchende, Spürbare gegenständlich zu machen, setzte er Buchstaben aufs Papier." (1, 80f.) Der auf logische Anschaulichkeit abgestimmte Sprachfluß schafft hier mehr als eine gezwungene Analogie zwischen Arbeiter- und Künstlerexistenz. Die traumatische Schwere der Arbeit ist der dominante Eindruck, der über die in beiden Bereichen widerzuspiegelnde Realität hinausschießt. Die energische Anstrengung, „das Unkenntliche faßbar zu machen", (3, 207) – so Heilmann kurz vor seiner Hinrichtung, die in allen grauenhaften Details genau beschrieben wird, – verbleibt nicht in der Obhut individueller Wahrnehmung. Der künstlerische Effekt derartiger Schilderungen soll letztlich darin bestehen, die Schreckenslähmung in den politischen Effekt kämpferischer Aggressivität umzuwandeln (1, 83). Der „Schrecken des Volks" (3, 108) wird als kollektive Fiktion der grauenhaften Unterdrückung und als Anlaß zum Widerstand zur Sprache gebracht. Das schreckliche Verstummen der Mutter ist in der künstlerischen Darstellung unlösbar verbunden mit dem „Schrei des Entsetzens", der über dem vom Faschismus beherrschten Europa lag (2, 114). Wird das Bomben-Inferno Berlins mit seinen Phosphorstürmen und Steinregen als „wüste Urwelt" gekennzeichnet (3, 177), so wird diese Vision verknüpft mit einer Art politischer Geometrie des Widerstands, der harten Stilisierung der Trümmerlandschaft, durch die sich die Widerstandskämpfer einen Fluchtweg bahnen.

Der politische Terror, dessen Schrecken Peter Weiss in seiner *Ästhetik des Widerstands* demonstrativ ausstellt und künstlerisch materialisiert, taugt wenig als Beweismaterial für die Plötzlichkeitsemphase und Schreckensfaszination, die ein Kritiker wie Bohrer als ästhetisch-avantgardistische Grundsubstanz annimmt[16]. Es sei denn,

die Negation des Humanismus dieses Buches (der Trauerarbeit, welche die Darstellung des antifaschistischen Kampfes ins Werk setzt) und die Bejahung des ästhetisch kalkulierten Terrorismus würden andere Voraussetzungen des Urteils schaffen. Bei Berücksichtigung seiner historischen Perspektivierung und kollektiven Dimensionierung kann die Frage nach der künstlerischen Authentizität des Romanwerks von Peter Weiss auch nicht auf dem Niveau eines allein subjektiv verbürgten und daher unzeitgemäßen (also sich selber demontierenden) Avantgardismus beantwortet werden. Peter Weiss' Roman liest sich – und darin sehe ich seine künstlerische Überzeugungskraft – wie ein aktueller Widerstandsroman gegen die im bürgerlichen Literaturbetrieb unter der Schutzherrschaft Nietzsches unverwüstliche Ansicht von der Unvereinbarkeit von ästhetischem Ereignis und historischem Sinn. Wenn Peter Weiss' Roman-Ich – vielleicht in Anspielung auf Bretons berühmten Animationssatz der Poesie über den Mann, der vom Fenster entzweigeschnitten wird[17] – sich hinterrücks Fenster abstößt, um seinen imaginären Flug über die vom Faschismus schwarz und schwelend vorgezeichnete Stadt aufzunehmen (1, 94), so ist der Sinn dieser surrealistischen Exkursion die Präzisierung eines historischen Zustands im Medium der Kunst. Die Plumpheit und Farblosigkeit des Stadtbildes wird durch die surrealistische Abschweifung nicht gesteigert in eine allein dem wahrnehmenden Individuum wertvolle Bedeutung. Ohne daß eine theoretische Absicherung in der Nähe stünde, schlägt ein poetischer Materialismus durch, mit dem die aufs Äußerste gesteigerte und darum realistische Wahrnehmung der Wirklichkeit beides erfaßt: die Gewöhnlichkeit der Stadtlandschaft in ihrer vertrauten Notwendigkeit und eine unvermeidbare Fremdheit, die sich bedrohlich darüber lagert: „Um ein paar Viertel war ich geflogen, das Bekannte war nah, nur abgetrennt vom Wiedererkennen durch eine winzige Entkräftung, schnell und unmerklich wie das Schließen eines Lids, der Übergang von der einen Ebene zur andern war kaum feststellbar gewesen, und total verschieden voneinander waren doch die Ordnungen, die geltenden Gesetze, und weil auch die Gewohnheit erhalten blieb, daß alles uns angeht, daß alles materiell ist, daß wir allem auf Tod und Leben ausgeliefert sind, so wurde das Fremde das einzig Mögliche, unmittelbar geladen mit allen Forderungen und Gefahren, eine andre Welt als diese graue, bleierne war nicht denkbar, hier spielte sich alles ab, die Häuser mußten so schwer und stumpf sein, die Straßen so voller Schwärze, der Himmel so niedrig und schwelend, etwas andres als dieses Schwimmen in der Luft, dieses Sichentlangtasten an Mauern Phälen, Dachrinnen war nicht möglich, nicht wegzuleugnen waren die Haufen der Toten auf dem Feld, vor-

angeschaufelt von der unendlich langsam sich verschiebenden Reihe metallner Beine (...) es wäre unbeschreibbar gewesen, wo, in welchen Straßen, in welcher Stadt, zu welchem Zeitpunkt, dies sich abspielte, und doch war jeder Vorgang natürlich, *nur so,* mit den Füßen zuerst, wieder rücklings, durchs Fenster, konnte ich in die Küche zurückkehren, und es war die gleiche Küche, die ich eben verlassen hatte, die Küche, in der die Glühbirne brannte, überm Fußboden, zwischen dessen aufgebrochnen Brettern mein Vater lag." (1, 94f.; Hervorhebung des Vf.) Die historische Identifikation der ästhetischen Wahrnehmung ist keineswegs abhängig von der äußeren Bestimmung von Ort und Zeit (es werden Eindrücke aus zwei Städten, Berlin und Bremen, miteinander verbunden). Das „nur so" als Angelpunkt der Beschreibung, zeigt an, daß allein der surreale Gleit- und Sturzflug des Ich als Herausforderung an die gewöhnliche Wahrnehmung die Identifizierbarkeit von Zeit und Raum schafft. Durch die surreale Abschweifung der Wahrnehmung wird das Gewohnte durchlässig für das drohende Fremde: die Gefahr des heraufziehenden Vernichtungskrieges und die Forderung des todesmutigen Widerstands. Kann das Ich nach seiner Rückkehr in die gewohnte Räumlichkeit der Küche diese begreifen als das, was sie *wirklich* ist, und auch das Gesicht des Vaters erkennen, das zuvor zur Unkenntlichkeit entstellt war, so bedeutet eben dies – punktuell, aber doch linear für den Zusammenhang des Romans –, daß aus der Evokation der Ebene des Fremden und Nicht-Vorhandenen die Ebene des Vorhandenen und Sichtbaren ihre historische Bedeutung erhält. Aus der Höhe des Flugs erscheint die Wirklichkeit abgrundtief. Aus dem in seiner Bedeutsamkeit nun kenntlichen Raum der proletarischen Küche und aus dem Gespräch mit dem jetzt deutlich erkennbaren Vater öffnet sich dem Ich-Erzähler der Blick in die historischen Kämpfe der Vergangenheit und der Zukunft.

„Unsere kollektiven Angst- und Wunschträume wiegen mindestens so schwer, wahrscheinlich schwerer als unsere Theorien und unsere Analysen."[18] Diesem auf die Erweiterung der gesellschaftlichen Phantasie gemünzten Satz seines Antipoden[19] Hans Magnus Enzensberger kann Peter Weiss ganz sicher zustimmen. Sein Teil ist das ästhetische Schwergewicht, das in einer Welt der Folter und Unterdrückung kaum spielerisch zu bewegen ist, während Enzensbergers artistisches Leichtgewicht auch noch über die Apokalypse tänzelnd hinwegkommt. Weiss macht es sich nicht leicht, wenn er darauf besteht, die übermächtigen Angstträume zur Sprache zu bringen und dabei der Versuchung widersteht, sich die Theorien und Analysen aus dem Sinn zu schlagen. Die Kluft zwischen ideologischer Konstruktion und poetischer Konkretion bleibt bestehen unter

dem Totalitätsanspruch einer *Ästhetik des Widerstands*. Eine Evokation der ,Ganzheit' will nicht gelingen. Das Gebäude ist, auch bei genauerer Besichtigung, von monströser Monumentalität. Darin jedoch steckt eine künstlerische Arbeit, die im Kampf zwischen den Dogmen der selbstmächtigen Phantasie und der politischen Macht kein Wort und keinen Satz kampflos preisgibt. Von außen ungeschützt gegen die Anwürfe des ästhetischen Verrats oder des Moralismus, der politischen Anmaßung oder der Naivität ist das Romanwerk doch von innen heraus widerstandsfähig durch seine Kraft einer künstlerischen Aktionseinheit von historischem Sinn und ästhetischer Evidenz.

## Anmerkungen

1 Besonders in den Inferno- und Hadesbezirken des dritten Bandes schlägt diese Bildlichkeit durch. Die karge Upplandsgata in Stockholm oder die enge Behausung erscheint plötzlich ,erleuchtet' mit den ,,Erscheinungen der Unterwelt" (3, 105). Den Bereich des Unbewußten kennzeichnet Weiss als ,,dunklen Dschungel", eine ,,unberechenbare Masse von Emotionen, diese Wildnis, dieses Ausgeliefertsein an die Triebe". Dagegen steht die Aufforderung: ,,Unsre Leistung: über den Dschungel hinauszukommen, etwas zu manifestieren, was auch für andre nützlich sein könnte." (N 804f.) – Der Vorstellungsbereich der bedrohlichen Unterwelt des Gestaltlosen und Haltlosen steht in Verbindung mit dem *horror vacui* der Exilsituation, der Angst vor dem ,,luftleeren Raum", der Sprachlosigkeit und der Heimatlosigkeit: ,,Reisen – in die Wüste – in das Unheimische" (N 275).

2 Peter Weiss: Rapporte, Frankfurt a.M. 1968, S. 157.

3 Diese bildlich gefaßten Motive begegnen geradezu stereotyp, vgl. z.B. Bd. 2, S. 151; Bd. 3, S. 24, S. 108, S. 181. Auch in Peter Weiss' früherem surrealistischen Übungstext *Der große Traum des Briefträgers Cheval* (Rapporte, S. 36, S. 38, S. 45), sind sie bereits vorhanden.

4 Stahlmann, der nicht nur in Angkor Wat eine phantastische Erweiterung seines Bewußtseins erfährt, sondern auch imaginativ verbunden wird mit der Abenteuerhaftigkeit des produktiven Helden Herakles, erscheint den praktisch denkenden Genossen verdächtig (Bd. 3, S. 109). In der Flugszene manifestiert Peter Weiss die Notwendigkeit der phantastischen Abschweifung für die historische Konkretion.

5 In einem früheren Artikel (Peter Weiss' ,,Die Ästhetik des Widerstands", 1. Band. Antworten eines lesenden Arbeiters? In: Kontext 2. Geschichte und Subjektivität. Hrsg. v. Marlies Gerhardt und Gert Mattenklott, München 1978, S. 164–173) war ich vom Stichwort der ,,Wunschautobiographie" ausgegangen. Peter Weiss schrieb dazu in einem Brief vom 2.7.1977: ,,Ich lieferte selbst ein kritisches Material, das ein Gegensatzverhältnis hervorhob zwischen meinem ,bürgerlichen' Hintergrund und

dem ‚proletarischen' Hintergrund des Berichterstatters. Doch eigentlich ist es so, daß meine Verknüpfung mit einem bürgerlichen Familienleben und mit den Normen der bürgerlichen Gesellschaft spätestens 1934, mit der Beendung meines Schulgangs und der vom Faschismus hervorgerufenen Entfernung von einem ‚normalen' Leben, aufgehoben wurde. Ich war damals 17 Jahre alt. Die Emigration versetzte mich bereits in einen Zustand, der für mich klassenlos war. Ich gehörte – wenn auch noch nicht politisch konsequent – einem unbeheimateten Proletariat an. Seit den Jahren in England, dann der ČSR, später im Exil in Schweden, waren keine Bindungen an ein bürgerliches Leben mehr vorhanden. Ich arbeitete als Lagerarbeiter, Bürogehilfe, Warenhausangestellter, Textilarbeiter, Waldarbeiter, Landarbeiter usw. und meine eigentliche Tätigkeit, die eines Malenden und Schreibenden, gelangte ins Hintertreffen, war etwas Verborgenes, Verbotenes. Die Schwierigkeiten, mich mit einer künstlerischen Arbeit durchzusetzen, verfolgten mich bis 1960, als ich schon über 40 Jahre alt war – diese unsägliche Anstrengung, etwas ‚eigenes' tun zu dürfen und es damit auch zu einer Anerkennung zu bringen, gehören also zu meiner zentralen Erfahrung, haben mein ganzes Dasein geprägt (...) Aufgrund meiner Erfahrungen erweiterte ich von früh an den Begriff des Proletariats. Das Unbeheimatetsein, die ständige existentielle Unsicherheit, die ökonomische Notlage, die elenden Wohnverhältnisse, das Außenseitertum des Emigranten, sein Unerwünschtsein in jedem Land, dies alles sind Punkte, die von mir ohne Schwierigkeit in das Leben eines von den kulturellen Gütern Ausgeschlossenen überführt werden konnten. Nur eine äußerst geringe Verschiebung von meiner ‚bürgerlichen' Herkunft zur ‚proletarischen' war notwendig, um zur Identifikation mit dem Roman-Ich zu kommen."

6 Aus dem Kopenhagener Journal, in: Rapporte, ebd., S. 51.

7 Vgl. dazu N. 347; Bd. 1, S. 312ff.

8 Die Vorstellung des Metallischen evoziert Weiss häufig zur Kennzeichnung der Sphäre der Herrschaft der Vernunft und der Autorität.

9 Für die geplante Neuauflage der *Ästhetik* hat Weiss eine Veränderung der Verlaufsform dieser Bildlichkeit vorgesehen: „[...] an dem zwei Ratten festgebissen hingen". Diese unscheinbare Umformulierung scheint mir einen wichtigen Hinweis zu geben für das stilistische Bemühen um eine absolute ‚Zuständlichkeit' der Bilder. Ihre direkte Eindruckskraft innerhalb des prozeßhaften Verlaufs des Romans wird dadurch erhöht. – Zur künstlerischen Intention der Namensszene vgl. N 2, S. 793f.

10 Vgl. Rapporte, ebd., S. 125ff.

11 Der Hinweis auf Benjamins „Sürrealismus"-Aufsatz von 1929 (Werkausgabe, Bd. 4, S. 205–310) ist hier unvermeidlich.

12 Die im ersten Band der *Rapporte* versammelten Texte von Peter Weiss geben hierüber Aufschluß.

13 Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte des Individualisten. In: Bohrer, Karl-Heinz: Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror, München 1970, S.62–88.

14 Ders.; Katastrophenphantasie oder Aufklärung? Zu Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands", in: Merkur 332, 1976, S. 85–90.
15 Ebd., S. 89. Die Erfahrungen von Breton und Aragon mit dem Kommunismus lägen Bohrers Thema näher als die politische Biographie von Arthur Koestler.
16 Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens. München 1968; ders.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a.M. 1981.
17 André Breton: Die Manifeste des Surrealismus. Deutsch von Ruth Henry, Reinbek 1977, S. 23.
18 Hans Magnus Enzensberger: Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang. In: Kursbuch 52, 1978, S. 6.
19 Vgl. Peter Weiss' Auseinandersetzung mit Enzensberger in den Notizbüchern (S. 740ff.).

Silvia Schlenstedt und Dieter Schlenstedt

# Geschichte und Utopie

## Die „Ästhetik des Widerstands" als Roman einer Epoche lesen

Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* ist in vielfältigem Sinn ein Buch vom Widerstand und ein Buch des Widerstands. Indem er Schicksalen von Menschen nachgeht, die gegen den Faschismus kämpften, erzählt der Roman vom Widerstand. Widerstand ist zugleich sein großes Thema, er fragt, was gegen alle inhumanen Zustände Widerstand entstehen ließ, aus welchen Quellen er sich speiste – sozial, politisch, geistig, ethisch –, was er zu bewirken vermag für die Sozietät wie für den Einzelnen und welche Potenzen die Kunst in ihm hat. Und der Roman ist selbst ein Buch des Widerstands, des Widerstands besonders gegen das Vergessen. Er arbeitet an einem riesigen Feld von politischen, philosophischen, ästhetischen, psychologischen Problemstellungen der jüngeren Vergangenheit, macht den großen Reichtum an Erfahrungen, Debatten, denkerischen Vorstößen und Versuchen sichtbar, der im Konnex mit den revolutionären Bewegungen in unserem Jahrhundert ausgebildet wurde; er tritt in eine Öffentlichkeit, in der weithin diese Erfahrungen vergessen oder verschüttet worden sind, in der viele nicht wissen, daß es – ein Beispiel nur – einen Hans Coppi wirklich gab,[1] in der das reiche Arsenal, das im Zusammenhang der Arbeiterbewegung entstand, unbekannt ist oder vereinseitigt sensationiert wurde, also als Erbe nicht eigentlich erkannt und aufgenommen werden kann. Der Roman operiert zwischen Geschichtsverlust und er ist: ein Buch des Widerstands aber auch gegen den Verlust von Hoffnung auf die Möglichkeit, die Bedingungen menschlichen Zusammenlebens auf Dauer wirklich zu ändern, des Widerstands gegen den Glauben, große Veränderungen könnten auf anderm Weg gewonnen werden als auf dem des Zusammenschlusses der Unteren und ihrer gesellschaftsumstülpenden Aktionen. Er berichtet davon, wie immer wieder der Kampf gegen Lethargie und Anpassung aufgenommen und um die Einheit der Widerständigen gerungen wurde. Mit seinen Bildern von den Leidenden und Kämpfenden will er die Lebenskraft stärken. Und in diesem Sinn ist der Roman eine Mahnung an uns heute: sie wird dem Stoff vergangner Geschichte abgewonnen.

Das Buch leistet Widerstand auch in einem speziellen Sinn: Es stellt sich dem raschen Konsum entgegen, dem Materialverschleiß,

der Vermarktung von Geschichte zu abenteuerlich-aufregenden Geschichten wie auch der reinen Verinnerlichung und Privatisierung von Geschichte, es zwingt seinen Leser zu der Gründlichkeit, Intensität, Anspannung seiner intellektuellen und seelischen Kräfte, die der Gegenstand vom Autor verlangte. Weiss' Roman ist so ein Angebot in vielem und an viele. Er ist auch und vor allem ein Diskussionsangebot eines Linken für die Linke, eines Sozialisten für Sozialisten. Seinen Charakter einer auf Produktivität drängenden Herausforderung erlangt er durch das extensive und intensive Ausbreiten gegensatzgespannter Materialien, die von unterschiedlichen linken Standpunkten aus bedacht und gewertet werden. Widerstand auch dies. Das Buch widersetzt sich einer Problemreduktion, einer Abflachung der inneren Widersprüchlichkeit in unserer Geschichte, es vermag das zum Schlagwort Verarmte als geschichtlich umkämpft und erkämpft zu zeigen. Diese Art Diskussionsangebot bestimmt zugleich seine Struktur. Nicht in der Mischung von Essayistischem und Erzählerischem, wie zuweilen konstatiert wurde, sondern im Dialogischen, im Hin und Her der Debatten sehen wir den Springpunkt seines Aufbauprinzips. Die Montage heterogener Prosaelemente, von Erörterung und erzählter Szene, von Gesprächsreferaten und Lebensläufen ist als ästhetisches Prinzip dem Bestreben unterstellt, einen vielschichtigen, komplexen, verflochtenen Prozeß zu umfassen, sie gestattet es, den Ablauf der Bildung von Meinungen und Haltungen einsehbar zu machen, in dem Fragen gestellt, Hypothesen gefunden, mit anderen konfrontiert werden und in dem durch neue Konstellationen neue Fragen und neues Verhalten hervorgerufen werden. Daß der Vielschichtigkeit eines grundlegenden geschichtlichen Ablaufs nicht von einem einzigen Standpunkt beizukommen, daß sie von verschiedenen Seiten aus anzusehen ist, wird einmal als Arbeitserfahrung vom Erzähler notiert (2, 249) – dies schlägt sich in Formelementen, Stil, Struktur nieder. Dialogstruktur und Erörterungsstil des Romans sind antiautoritär, demokratisch, sollen mehr Präsentation des Materials denn Festschreiben von Urteilen über Personen und Ereignisse geben, lassen zeitgenössische Motivationen von Verhaltens- und Denkweisen dialektisch ins Spiel kommen. Aus demselben Prinzip geboren auch die simultane Präsentation von Szenenfragmenten oder von Nachrichten aus dem historischen Geschehen, die einen furchtbaren Moment im Leben einer Menschengruppe oder einen ungeheuren geschichtlichen Augenblick in bedrängende Helle rückt – August 1942 mit den Vorgängen in den Tagen, als die Widerstandsorganisation Schulze-Boysen-Harnack, die „Rote Kapelle", entdeckt und verhaftet wurde; März 1938 mit Prozeß und Verurteilung von Bucharin in Moskau, mit dem Vorstoß

der Faschisten in Spanien, Vorbote des Falls der Republik, mit dem Einmarsch der Nazis in Österreich, dem Gedröhn der Hitlerrede in Wien und mit der verschärften Krise in der französischen Volksfrontregierung, die auf antisozialistische Pakte im Interesse des großen Geschäfts hindeutete.

Der Vielfalt des Angebots dieser *Ästhetik des Widerstands* auf wenig Raum nachzugehen, scheint uns eine Anmaßung. So soll hier nur von wenigen Aspekten die Rede sein, die uns besonders betreffen. Aber auch bei solcher Selbstbeschränkung wird eine systematisierende Pauschalität kaum zu vermeiden sein, die Differenzierungen, die die von uns herausgegriffenen und zusammengezogenen Fragen innerhalb der Erzählblöcke und Teile des Romans erfahren, können kaum berücksichtigt werden ebensowenig wie die relativ besonderen Strukturierungen der drei Bände.

„Wie das Vergangne unabänderlich war, würden die Hoffnungen unabänderlich bleiben" und: „Die Utopie würde notwendig sein" (3, 265) – dies gehört zu den Sätzen, mit denen, gesprochen in der Schwebe zwischen dem Ich-Erzähler und dem Autor Peter Weiss, am Schluß der *Ästhetik des Widerstands* die vorgestellte Zeit resümiert und zu unserer Gegenwart hin geöffnet wird. Utopie heißt hier nicht die Konstruktion eines geschloßnen Modells anderer sozialer Welt und pures Gegenbild zum Realen, sie meint die Erinnerung an das unabänderliche Verlangen nach einem Wandel in den Verhältnissen menschlichen Daseins, der ein Verhalten nach humanen Grundsätzen ermöglichen wird, der die Arbeitenden zum Subjekt ihres Lebens macht, meint den Anruf einer Zukunft, wie sie aus den Widersprüchen der Geschichte geboren werden kann, wie sie sich in ihnen immer schon vorbereitet und doch immer noch zurückgeschlagen wird von der Übermacht der Mächtigen. Das Ineinander von striktem Durcharbeiten geschichtlichen Materials und ins Künftige weisendem Entwurf prägt Peter Weiss' Roman, es steht in innerer Korrespondenz mit seinem Charakter als Diskussionsangebot. Suchen wir uns ihm zu nähern, indem wir einen Schnitt legen durch seine Schichten und Verflechtungen, so wollen wir nur zwei thematische Komplexe herausheben, die von politisch-ideologischer, kulturtheoretischer und -praktischer Virulenz sind: Kulturrevolution und Demokratie. Es sind Ziel- und Streitpunkte der vorgestellten historischen Bewegung der Arbeiter und Antifaschisten, und sie sind Ziel- und Streitpunkte bis heute.

Peter Weiss stellt einen weiten Kulturbegriff vor, er umfaßt in den Reflexionen seines Romans die Kunst in ihrer Produktion, ihren Werken und ihrer Aneignung, er umfaßt die geistige Bildung und die Möglichkeiten der Arbeitenden, sich Zugang zu ihr zu verschaffen, er

umfaßt im weitesten Sinn den Widerstand, das Bemühen um menschliche Gestaltung der Verhältnisse und um humanes Verhalten in ihnen, den Bereich der Arbeit nicht ausgenommen. Die Idee der Kulturrevolution betrifft alles dies. Daß der Vater des Ich-Erzählers, der – Typ des politisch bewußten Arbeiters – volle Klarheit besitzt über seine Lage als Ausgebeuteter, zu seiner Tätigkeit in der Fabrik sich wie zu seinem Eigentum verhält, sie für sich kultiviert, daß er sich Wissen aneignet und die Kunst benötigt, ist ideales Vor-Spiel, Hinweis auf die Notwendigkeit und den Inhalt der erstrebten Kulturrevolution. Zu ihrer Vorbereitung gehört auch – die Figuren der jungen Arbeiter und Intellektuellen wie auch die der politischen Funktionäre realisieren es oder sprechen es aus – die Bereitschaft, sich das Vergangene anzueignen, es im Gegenwärtigen lebendig zu halten und auf die Zukunft hin wirksam zu machen. Den in Jahrtausenden geschaffenen Zeugnissen der Produktivität der Werktätigen gilt dabei ihr besonderes Interesse, dies schafft jedoch keine enge Auswahl. Peter Weiss' Figuren scheinen die Einsicht zu besitzen, daß nur ein „noch unvollendeter Kommunismus" (man kann wohl diese Überlegung von Marx hier zitieren) „aus einzelnen dem Privateigentum entgegenstehenden Geschichtsgestalten einen *historischen* Beweis" für sich sucht und so im Grunde dartut, daß die „unverhältnismäßig größre Partie" der Geschichte seinen Behauptungen widerspricht, daß dagegen der entwickelte *„Kommunismus* als *positive* Aufhebung des *Privateigentums"* in der ganzen Bewegung der Geschichte den „Geburtsakt seines empirischen Daseins" sieht.[2] In der *Ästhetik des Widerstands* lautet der Gedanke mit der Figur des Otto Katz: „Die Verbindung mit denen, die vor uns am Werk gewesen waren, war immer gleichbedeutend mit einer Eröffnung des Wegs ins Zukünftige. In diesem Sinn sind wir Traditionalisten." (2, 37) Von solchem Geschichtsverständnis aus können folgerichtig auch sozialistische und nicht-sozialistische Literatur und Kunst in unserem Jahrhundert als Bestandteile der demokratischen, antiimperialistischen Kultur gesehen, in ihren Korrespondenzen und Gemeinsamkeiten begriffen werden. Der Akt, wie der Ich-Erzähler Kafkas *Schloß* und Neukrantz' *Barrikaden am Wedding* liest, wie er sie annimmt als verschiedenartige gültige Bilder modernen Daseins, die ihn herausfordern und aktivieren, steht als überdeutliches Zeichen dafür, daß in einer Ästhetik des Widerstands bürgerliche und proletarische zeitgenössische Kunstäußerungen zusammengehören. Sie auch weiß – wie es vor allem der Figur des Willi Münzenberg zu sagen aufgegeben wird – um den Zusammenhang der „doppelten, der wachen und der geträumten Revolution" (2, 59); das Verhältnis von „politischer Vorhut" und „Avantgarde der Kunst" (2,

37) wird daher als Problem im Generalthema Kulturrevolution wiederholt aufgeworfen. Wichtige Dialogpartner des Erzählers zeigen auf Phasen der Geschichte, in denen die politische und die künstlerische Avantgarde in großer Nähe operierten – auf die Züricher Spiegelgasse 1916/17, das Paradebeispiel jeglicher Avantgardediskussion, auf die revolutionäre Kunst in Deutschland um 1930 , in einer Nähe freilich, die den politischen und künstlerischen Akteuren keineswegs immer bewußt war und die wieder verlorengehen konnte. Der Roman-Diskurs stellt Beispiele heraus, wie eine Kunstarbeit auszusehen hätte, die die Einheit im widersprüchlichen Zusammenhang von Politik und Kunst realisiert: Picassos *Guernica* und Brechts literarische Bemühungen im Exil vor allem. Im Ergebnis der kontroversen Gespräche wird als Standard gewonnen, daß es dabei um ein Wirksamwerden der Kunst als eines eigenständig-selbständigen Mediums von Wirklichkeitsaneignung und Bewußtseinserweiterung geht, nicht um die Unterordnung der Kunst unter die propagandistisch-agitatorischen Aufgaben politischer Tätigkeit und nicht allein um die Thematisierung direkt des Politischen. In relativer Autonomie, konzentriert auf das ihr spezifisch Zugängliche, soll Kunst die Widersprüche der Geschichte, Leid und Sehnsucht der Menschen aufnehmen und verarbeiten so, daß Welt- und Icherfahrung erneuert und die Widerstandskräfte gestärkt werden.

Es ist auffallend, daß Peter Weiss die Kunst, auch die der Avantgarde, wenn er sie für die proletarisch-kommunistische Bewegung reklamiert, immer wieder vorzüglich unter dem Aspekt ihrer Darstellung und deren Wirkungen diskutieren läßt. Die Notwendigkeit wird betont, die zerrissene Welt, die von Zerstörung, Unterdrückung, Rebellion gezeichnete Wirklichkeit mit ihren Merkmalen in die Form zu bringen und dabei das Ideal des geschlossenen Werks aufzusprengen. Kaum aber erscheinen die Bemühungen der sozialistischen Avantgarde, neuartige kollektive Weisen von Kunsttätigkeit zu ermöglichen und ästhetische Aktivität zu befördern – jenseits des bürgerlichen Kunstmarkts und seiner Vermittlungsformen, jenseits auch der institutionalisierten Zweiteilung in Kunstproduzierende und Kunstaufnehmende. Ist Peter Weiss mit seiner Sicht, in der die tatsächlich komplexeren Anstrengungen und Konflikte der Kunstavantgarden nur im Ausschnitt vorkommen, in einem engeren als in dem zitierten Sinn „Traditionalist"? Vielleicht. Innovativ und vorgreifend aber ist er zweifellos, wenn er Rezeptionsweisen entwirft. Nicht um Kunst„betrachtung" geht es dabei, vielmehr um eine Produktion, die sich – wie am Fries des Pergamonaltars und am Herakles-Mythos – kollektiv diskutierend vor den überlieferten Gebilden bewegt, ihren geschichtlichen Zusammenhang und ihre Verallgemeinerungsge-

schichten aufschließt, der Vieldimensionalität ihrer möglichen Bezüge innewird und was erfahrbar wird auf die Lebenspraxis der Aufnehmenden bezieht. Oder die sich – wie an Géricaults *Floß der Medusa* – mit dem Werk und seinen Quellen auf den Gehalt einer Epoche zubewegt, wie sie der Künstler erfuhr und über verschiedene Bild-Stufen festzumachen suchte, die mit ihm und seinen Gestalten sich identifiziert, die das Werk als Prozeß begreift, sein Entstehen als „künstlerische Handlung", welche dort sich abspielte, „wo die gesellschaftlichen Kräfte am heftigsten aufeinanderstießen". (2, 213) Für uns gehört zu dem herausfordernd Schönen des Romans, daß er diesen produzierenden Kunstumgang an seinen zentralen Helden, einen jungen Arbeiter, und seine Freunde bindet. Ein utopischer Entwurf auch dies, eine ideale Projektion kommunistischen Kultur- und Kunstverständnisses. Sie vereint in der Gestalt des Erzählers und der Seinen viele produktive Anstrengungen, die es in der Geschichte der Arbeiterbewegung auf diesem Feld gab; sie übersteigt aber die Normalität massenhafter Begegnung mit den Künsten, welche ja, was in Weiss' Romanwelt kaum erscheint, von den auf Verbildung zielenden Derivaten der herrschenden Kultur – Kino, Kolportageroman, Wandschmuck – dominiert wird, ein Umstand, der der Kulturrevolution einen größeren Widerstand entgegensetzt als bloß Unbildung und Unkenntnis es vermöchten.

„Demokratie" ist für uns die Kurzformel für einen zweiten durchgreifenden thematischen Komplex der *Ästhetik des Widerstands".* Wenn in ihr Denkmale der Kunst analysiert, Episoden vergangner geschichtlicher Kämpfe studiert und die Konflikte der Gegenwart reflektierend durchgearbeitet werden, geht es stets um das die Zeiten durchwaltende Prinzip des Oben und Unten und um das immerwiederkehrende Bemühen der Unterdrückten, sich ihrer Unterdrücker zu entledigen, Traditionen der Unterordnung, Demut, Anpassung, Autoritätsgläubigkeit zu durchbrechen und eine Menschenordnung zu errichten, die ihnen Selbstverwirklichung und menschlichen Reichtum ermöglicht. Für die Gesellschaftsspaltung in Oben und Unten findet Peter Weiss eine leitmotivische Bildsprache, die die heterogenen Elemente des Romans bedeutungsvoll aufeinander bezieht. Mit minutiöser Genauigkeit werden Baudenkmale, Stadtlandschaften und die Lebenssphäre seiner Figuren beschrieben und zugleich durch eine visuelle Symbolik überhöht. Die Gegensätze im Sozialen, in den Räumen, über die die sozialen Gruppen verfügen, werden symptomatisch erfaßt in Kontrasten der Farben und räumlichen Dimensionen. Und es gibt Lehrbeispiele für diese Wahrnehmungsart: Bei der Beschreibung der Tempel von Angkor wird die gesellschaftliche Verfassung aus den Proportionen der Abbildungen

von Bauherrn und Erbauern erschlossen, aus der Kleinheit des werktätigen Volks auf den Mauerfriesen und den überragenden Bildnissen der in den Felsen thronenden Gebieter. Solche Motivik verweist auf Kontinuitäten. Vom möblierten Zimmer in einer Mietskaserne etwa, das der schwedische Kommunist Rogeby bewohnt, kann man in ein prächtiges Gebäude sehen, in dem Herren und Damen sich in privaten Gesellschaften treffen: „Die Versammelten zeigten sich offen, stolz, mit weißglänzender Hemdbrust, während wir uns, Verschwörern gleich, in der kleinbürgerlich eingerichteten Stube versteckten." (2, 100) Nicht allein die Gegensätze von hell – dunkel, weit – eng werden in dieserart Bildern pointiert, es wird in Gegensätzen wie offen – versteckt auch ein sozialer Grundgestus sichtbar gemacht, vor allem die Wirkungen faschistischer Herrschaft auf die Bewegungsmöglichkeiten derer im Widerstand. Nicht allein der Zwang, wie eh und je in engen Kammern leben zu müssen, sondern auch die Qual, in ihnen sich verschanzen, in sie wie in Verliese sich zurückziehen zu müssen, wird in den Schilderungen sinnlich greifbar und läßt so nachvollziehen, was Untergrund auch heißt. Höchste sinnliche Verdichtung erfährt diese Lage in der Beschreibung von Charlotte Bischoffs Schiffsreise, die sie in den illegalen Widerstand nach Deutschland führt – sie nimmt es auf sich, in der verschlossenen Kajüte sich zu verbergen, dann im Spind, dann im Dunkel und Höllenlärm des zugeschraubten Balasttanks im Schiffsinnern. Aber: der Redakteur der Kominternzeitung Rosner haust jahrelang im engen, vollgestopften Zimmer seiner illegalen Wohnung in Stockholm, in ihm jedoch empfängt und sichtet und ordnet er Nachrichten von draußen und redigiert *Die Welt*. Hier wird leitmotivisch variiert, was im Bild der Küche von Coppis Eltern am Beginn des ersten Romanbands bereits anklang: „War die Dichte innerhalb der Küche, deren Fenster Coppi nun mit einem Verdunklungspapier auslegte, auch fast hermetisch, so gab es doch schon Perspektiven, welche uns mit Aktionen verbanden, die an geographisch bestimmbaren Orten zu heftigen Auseinandersetzungen und Zusammenstößen führten." (1, 27)

Die Verteidigung der spanischen Republik und die Kämpfe um gesellschaftliche Erneuerung in diesem Land, das hier hervorgetretene Bemühen, einen Bau von unten her zu beginnen, bilden im Roman ein zentrales geschichtliches Erfahrungsreservoir, aus dem die Debatten um Demokratie gespeist werden. Spanien erscheint als große Gelegenheit einer Selbstbestimmung der Massen, einer Freisetzung von Kraft, die im freiwilligen solidarischen Zusammenschluß vieler alte hierarchische Zwänge beseitigen kann – eine Gelegenheit, die zunichte gemacht wurde, jedoch Exempel bleibt. Die Kraft des Wi-

derstands, davon ist Peter Weiss überzeugt, ist unvernichtbar in den Niederlagen, sie lebt fort und erneuert sich auch in den Zeiten der Einsamkeit und der Verzweiflung. Aus der Spannung zwischen diesem Vertrauen, der Hoffnung als der „Lebenskraft selbst" (3, 261) und dem Wissen um die Mächte, die sie zu zerstören drohen, wächst in seinem Buch der Ton der Empörung, die, eine ästhetische Weise, Welt anzueignen, oft den sachlichen Bericht und das ruhige Reflektieren energisch steigert und auch in der Melancholie und Trauer zu spüren ist, die das ganze romanhafte Gefüge durchzieht.

Daß es nicht die Sozialdemokratie ist (und schon gar nicht der bürgerliche Liberalismus), die das Bemühen um Demokratie im Wortsinne befördern und durchsetzen will, daß sie vielmehr die Arbeitermassen stets wieder in die Anpassung an gegebene oder bloß modifizierte Herrschafts- und Unterordnungsverhältnisse führt, das demonstriert das im Roman ausgebreitete Material in aller Schärfe. Den Kommunisten wird es zugemessen, Avantgarde zu sein bei der Überwindung der uralten Gesellschaftsform, in der das Prinzip von Oben und Unten herrscht. Sie treten uns in der Darstellung als treibende Kraft des antifaschistischen als antiimperialistischen Kampfs entgegen und als diejenigen, die immer wieder neu die Voraussetzungen zu grundsätzlichem Wandel zu schaffen suchen, die Einheit der Unterdrückten, die Einheit aller Werktätigen. Ich-Erzähler und Autor sehen bei den Kommunisten Chance und Verpflichtung, die Verhältnisse der Entmündigung abzuschaffen und kämpfend alle Beziehungen zu revolutionieren – und auch innerhalb ihrer disziplinierten, einem einheitlichen Programm folgenden Organisation Zustände herbeizuführen, die die Einzelnen im Kollektiv an Analyse, Meinungsfindung und Strategiebildung beteiligt und ihren eigenen Zusammenhang rational durchsichtig sein läßt. Das Durcharbeiten historischer Materialien wird hier wieder mit utopischem Entwurf verschränkt. Nehmen wir nur den Fall des Eintritts in die Partei der Kommunisten, den der zentrale Held als Einschnitt in einem langen Klärungsprozeß nach dem faschistischen Überfall auf die Sowjetunion vollzieht: Zu einem Zeitpunkt höchster Gefährdung will er so „eine grundsätzliche Einstellung, die Gültigkeit eines bestimmten, von vielen verfolgten Wegs ... unterstreichen." (3, 95)

Zu der Ethik der in der *Ästhetik des Widerstands* entworfenen Kultur gehört die Kraft zur Entscheidung und der Mut zum Bekenntnis. Im Anspruch und in der Erwartung des jungen Kommunisten fällt dabei die konkrete Partei, in der er tätig ist und in der er die „nächstliegenden Aufgaben" erfüllt, (3, 224) zusammen mit dem was man mit Marx die „Partei im großen historischen Sinn"[3] nennen kann, der notwendig entstehenden revolutionären Bewegung der Epoche. Mit

ihr verbindet der Held die Totalität seiner Hoffnungen auf Erneuerung des Lebens und auch Ideen, wie sie aus der „phantastischen Galerie", dem „Reservoir der Geistesschöpfungen" (3, 224) entspringen. Dabei weiß er doch – den der Autor mit umfassender und intimer Zeitkenntnis und wenigstens der Ahnung des Späteren versieht –, daß solche Deckungsgleichheit unter den harten Bedingungen der Geschichte nicht unbedingt gegeben ist. In seiner Entscheidung, seinem Bekenntnis geht es deshalb um die Gültigkeit eines Wegs, nicht um die Endgültigkeit einer Form; für ihn ist die Partei nicht „etwas Vollendetes", er sieht in ihr „vor allem einen Entwurf, an dessen Entwicklung es unablässig zu arbeiten galt." (3, 95) Peter Weiss rechnet der Kunst Fähigkeit und Aufgabe zu, an dieser Entwicklung mitzuarbeiten. Mehr noch als für den von ihm eingesetzten Helden bildet der Widerspruch zwischen realer und idealer Partei einen Schmerz seines heutigen Daseins. Sein Werben bringt er in die Struktur des Romans: Gestalten und Szenen, durch die konkrete Parteiarbeit in Handlungen des Widerstands vergegenwärtigt und mit denen die „Mit-Soldaten", ihre Lauterkeit, ihr selbstloses Handeln für die große Sache geehrt werden, stehen neben anderen, die von Reflexion und Diskussion bestimmt sind, in denen sich ein problematisierendes Dauergespräch über die innere Situation der Partei aufbaut. In dem Hin und Her der Argumentationen – Handlungsspielzeit des Romans sind die späten dreißiger und frühen vierziger Jahre, oft so unzulänglich Zeit des Personenkults genannt – kreist ein wesentlicher Teil der Debatte um Fragen nach der Durchsichtigkeit oder Undurchsichtigkeit der Gesamtorganisation, nach dem demokratischen Charakter des demokratischen Zentralismus, nach der Reproduktion hierarchischer Strukturen.

Auffällig innerhalb der Polyphonie des Romans der Ansatz, das, was als hierarchisches Prinzip erscheint, in Bezug auf die Partei wie in Bezug auf die Gesamtgesellschaft zu einem Fortwirken von Verhaltensweisen der „Männerwelt" zu erklären, zur Folge von der Männer Kämpfen untereinander, ihrem Ringen um Entfaltung, Einfluß und Macht über andere. Sympathisch als quasi-feministischer Zugriff, wenn dies an eine der großen sinngebenden Figuren des Buches gebunden wird, an Charlotte Bischoff. Es ist jedoch mehr als nur Figurenansicht, es gehört als verallgemeinerte Hypothese zu jenen Versuchen in Weiss' Roman, die rationalistische Bändigung der Probleme, das intellektuelle Hämmern der Fragestellungen aufzusprengen durch Traum und Vision und durch die tastende Annäherung an das, was das „rationale System" (3, 38) des Ich ins Schwanken bringt, was sich der „Lösung der Vernunft" zu entziehen scheint und was auftaucht als „unaufhaltsame, atavistische Aufspeiche-

rung" (3, 248) wie es mit der Figur des Max Hodann heißt. Solche psychologischen Erklärungsmuster mögen historisch-materialistisch denkenden Rationalisten unzureichend scheinen und verwunderlich bei einer Romanarbeit, die über hunderte von Seiten den sozialen, politischen, ideologischen Kausalnexus bloßzulegen bestrebt ist. Hat der Autor, wenn der Schlußteil des Buches zunehmend Unvorstellbar-Unerklärbares vorweist, die historische Analyse verlassen – und sucht er nun, was vor fast fünfzig Jahren Brechts Einspruch provozierte, die „Barbarei von der Barbarei", die „Rohheit von der Rohheit" abzuleiten, statt von den Geschäften zu sprechen, „die ohne sie nicht mehr gemacht werden können"?[4] Oder will Peter Weiss sie in ihrer bisherigen Form als nicht zureichend für das Letzte erklären? Im Bilde des erzählten Geschehens jedenfalls gilt, daß – was dem Vater des Hauptheiden aufgegeben wird – ein Namhaftmachen der von der Barbarei und der Rohheit profitierenden Industrieherrn, das Grauen vor dem nicht bannt, was in Krieg und terroristischer Zerstörung Menschen Menschen bereiten können. Die schlimme Geschichte der Mutter, die an ihren Gesichten des furchtbaren Leids von Massen Gepeinigter und Vernichteter zerbricht und in ihrer Wüste des Entsetzens an die äußere Welt sich nicht mehr wenden kann, vermag uns erschütternd zu belehren.

Ist dies ein historischer Roman? Er ist es in dem Sinn, als in der *Ästhetik es Widerstands* Wirklichkeit als ein gesellschaftlicher Prozeß erscheint, in den die Individuen und Gruppen mit ihrem Tun und Leiden eingebettet sind, den sie mit ihren Aktionen und Reaktionen zu gestalten suchen und der doch von ihren Wünschen und Absichten einzig nicht bestimmt ist. Und dies als besonderer gesellschaftlicher Prozeß: In den Einsamkeiten des Widerstands – so heißt es einmal vom Ich-Erzähler – ist jeder auf sich selbst angewiesen, steht für sich allein und muß vielleicht, die Verantwortung für alle andern tragend, allein mit dieser Verantwortung zugrunde gehn. Aber: „In Prag, in Paris, an bestimmten Orten, zwischen bestimmten Menschen fanden ständig Gespräche, Übereinkünfte, Auseinandersetzungen statt, die auch für uns bedeutungsvoll waren", „die unsre Zukunft mitbestimmten". (1, 152) Immens sind die Schwierigkeiten, für eine so verstandene Welt, deren hohe Komplexität und Vermitteltheit den Ideen einer vorindustriellen Ästhetik spotten, die ihr entsprechenden literarischen Formen zu finden. Der Erzähler bekennt, daß er versucht, Andeutungen aus unendlich verzweigten Geschehnissen weiterzuverfolgen und daß er doch nur Schemenhaftes erreicht. Es scheint ihm, als gäbe es noch keine Sprache für diese Realität, und die Suche nach einer Sprache, die die wirklichen Erfahrungen aussagen läßt, ist daher erster Bestandteil seiner Be-

mühungen. – Und um einen historischen Roman handelt es sich auch in dem Sinn, als in ihm ein bestimmter Abschnitt der Vergangenheit vorgestellt werden soll – in ihrer Gesetzlichkeit, in ihrem objektiven wie subjektiven Bedingungen. Das historische Material wird hier nicht in eine Spielwelt von Ideen verwandelt, nicht zu Bauelementen von Erfindungen verflüchtigt, nicht parabolisch-gleichnishaft eingesetzt und so der Spezifik dessen beraubt, was aus ihm zu erfahren ist. Doch geht es in dieser Konzentration auf bestimmtes Material nicht um die reine Kontemplation eines einmal Gewesenen. Unwiderruflich vergangen ist die Zeit, die der Roman vor uns hinstellt, sie ist aber nicht erledigt als Teil der Biographie heute Lebender und als Teil der Problemlagen in den Köpfen der Gegenwärtigen. Gerade darauf kommt es an. Der Roman kann auch als Prozeß gelesen werden, „die Ästhetik vom Werkzeug der Erkenntnis kultureller Vorgänge zum Instrument des Eingreifens zu machen" (N 817) und nach diesem Prinzip künstlerisch zu handeln. Nicht ein Vergleich von Gegenwart und Vergangenheit wird angestrebt. Wie der Erzähler in seiner Mitarbeit an der fiktiven Dramatisierung des großen schwedischen Stoffs des Engelbrekt durch Brecht lernen konnte, will er einer Geschichtsperiode sich zuwenden, „um in der Wechselwirkung zwischen vergangnen und gegenwärtigen Erfahrungen etwas ausfindig zu machen von den Wurzeln der Vorläufe, die heute noch gültig" sind. (2, 213) Der von späteren Erkenntnissen und Erfahrungen geleitete Rückblick will das Frühere klären und dabei dem nahe sein, der sich begreifend besinnt. Es ist ein Gehalt der Epoche, der im Roman zu Wort kommt, und eher als ein historischer Roman könnte er daher wohl ein Epochenroman heißen. Er schließt ein den Entwurf von Zukunft.

## Anmerkungen

1 Heinrich Vormweg spricht in seiner Rezension des letzten Bandes der *Ästhetik des Widerstands* in der *Süddeutschen Zeitung* vom 19.5.1981 davon, daß „manche, ja die meisten Leser des ersten Teils des Romans, ... erst jetzt nach Lektüre des dritten Teils, herausfinden (dürften), was die Namen der Freunde Heilmann und Coppi aussagen ... Und die Entdekkung muß sie beschämen. Heilmann und Coppi sind keine willkürlich gesetzten Namen."

2 MEW Ergänzungsband 1, S. 536.

3 MEW Bd. 30, S. 495.

4 Bertolt Brecht: Schriften zur Literatur und Kunst. Berlin und Weimar 1966, Bd. I, S. 297 und Bertolt Brecht: Gedichte. Berlin und Weimar 1964, Bd. V,S. 58.

Burkhardt Lindner

# Ich Konjunktiv Futur I oder die Wiederkehr des Exils

> Kann man diese Zeit schildern? Nein – vielleicht in einem ungeheuer monströsen Buch ... – wie komme ich ins Berlin des Jahres 37, wie komme ich nach Spanien, nach Paris, in den Untergrund – ich bin einfach da
> Weiss, Notizbücher (N 227, 873)

## 1. Schwierigkeiten beim Lesen

Der dreibändige Roman mit dem irritierenden Titel *Die Ästhetik des Widerstands* erscheint, wie jeder ästhetische Versuch, aufs Ganze zu gehen, schwer zugänglich. Widmet er sich der verdrängten Epoche des antifaschistischen Widerstands zwischen 1935 und 1945, an dessen Abfolge er sich hält, so bliebe es doch unmöglich, die Geschichte oder den Inhalt in der behelfsmäßigen Weise eines Romanführers zusammenzufassen. Der Wechsel der Schauplätze – Berlin, Spanien, Paris, Schweden – wird zwar an der Lebensgeschichte einzelner Figuren aufgefädelt, läßt aber zugleich eine Fülle anderer Figuren in den Blick treten, die im Gesamtverlauf episodisch bleiben; zudem werden die Schauplätze durch historische Exkurse ausgeweitet – etwa zur Geschichte der Sozialdemokratie, zur Geschichte des antifeudalen Kampfes in Schweden, zu Paris im 19. Jahrhundert. Nicht zuletzt wird der Bericht vom antifaschistischen Widerstandskampf in überraschender und überraschend umfangreicher Weise mit der Deutung von Kunstwerken verbunden: Pergamonaltar, Angkor, Dürers Melancholie, Géricaults Floß der Medusa, Picassos Guernica, Dante, Kafka, die Avantgardebewegungen, Brecht.

Die Unmöglichkeit, den Inhalt des Romans bündig zusammenzufassen, obschon doch das zentrale Motiv des Widerstands und der Befreiung alle Elemente verbindet, verweist auf Schwierigkeiten, sich den Roman lesend anzueignen. Den meisten Lesern wird es, vermute ich, so ergangen sein, daß sie den Roman nicht geduldig in der Folge seiner Sätze lasen, sondern einzelne Passagen flüchtig überblätterten, in anderen sich festbissen, vor- und zurückschlugen, um den Zusammenhang herzustellen. Bei einer ersten Lektüre zer-

fällt der Roman in Fragmente, die den historischen Blick auf einzelne Ereignisse oder Gegenstände eröffnen: Pergamon, der Spanische Bürgerkrieg, Géricault, Coppi, Münzenberg, Marcauer ... Der Roman, dessen hermetischer und kompakter Bau den Leser in seinen Bann zu ziehen sucht, verweist ihn zugleich ‚nach draußen': veranlaßt ihn, sich Material zu besorgen, nach Abbildungen zu suchen, geschichtliche Darstellungen zu lesen, es zumindest sich vorzunehmen.

Der klassische historische Roman, der mit den Mitteln des fiktionalen Erzählens das Geschehene als nacherlebbar präsentiert und suggestiv vergegenwärtigt, entlastet den Leser geradezu von der Anforderung eigener Geschichtsforschung. Bei Weiss ist etwas anderes im Spiel; die Wirkungsökonomie des fiktionalen Erzählens, die einen historischen Stoff in einer begrenzten Konstellation von Hauptfiguren, Schauplätzen und Handlungsmotiven atmosphärisch verdichtet, wird immer wieder absichtsvoll gestört. Dies geschieht in erster Linie dadurch, daß im Erzählten das Handeln der Figuren weit zurückbleibt hinter den Gesprächen und Reflexionen, und auch diese nicht in der Rhythmik des direkten Dialogs, sondern der des indirekten Berichtens wiedergegeben werden. Und zwar ohne die ‚üblichen' Mittel der ironischen Brechung und der Problematisierung der Erzählfunktion, die den modernen historischen Roman kennzeichnen.

Die Lektüre der *Ästhetik des Widerstands* erzeugt Schwierigkeiten, die nicht – jedenfalls nicht allein – aus dem Tabu herrühren, das über dem Nationalsozialismus und über der Geschichte der Linken liegt. Die politische Auseinandersetzung konnte sich umso leichter hinter einer rein ästhetischen Kritik zurückziehen, als der Roman seiner Rezensierbarkeit nicht entgegenkommt. (Das Schnellverfahren der Berufskritik, eine Neuerscheinung mit Etiketten zu versehen, die das Werk für die Zirkulation kultureller Informationen handhabbar machen und den Marktwert des Autors neu taxieren, hat hier zu besonders grotesken Fehldeutungen geführt.) Für den Leser, der, zum ersten Mal vielleicht, mit der Geschichte des Pergamonaltars, mit Figuren der Roten Kapelle oder der Komintern in Schweden, mit Angkor oder Engelbrekt konfrontiert wird, ist mit solcher abhakenden Kritik nichts gewonnen.

Dennoch bleibt die Frage nach dem Konstruktionsprinzip oder dem Prinzip der epischen Integration wesentlich, soll der Roman nicht bloß als Steinbruch seines geschichtlichen Stoffs benutzt werden. Zwei (entgegengesetzte) Interpretationsmodelle, aus früheren Werken von Peter Weiss vorgegeben, bieten sich an: der (autobiographische) Bildungsroman und die Dokumentarliteratur.

Es sei eine „Wunschautobiographie", hatte Peter Weiss in einem Interview zum ersten Band erklärt, um später angesichts hämischer Interpretationen (‚ein rotgeträumtes Leben', Rechtfertigungszwang für eine späte Politisierung) diesen Begriff wieder zurückzuziehen. Tatsächlich nimmt der Roman große Teile des realautobiographischen Materials wieder auf, das in *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* als Bildungsgeschichte rekonstruiert wurde. Und umso deutlicher werden die Veränderungen erkennbar, die dieses Material in der neuen Konstruktion erfährt. Das erzählte Ich ist nicht 1916, sondern im Jahr der Oktoverrevolution geboren, es wird seiner Herkunft nach als proletarisch gekennzeichnet (der Vater ist politisch engagierter Facharbeiter, nicht Fabrikbesitzer), das Exil wird nicht länger als der Ort einer existenziellen Entwurzelung, sondern einer Identitätssuche im Kontext des antifaschistischen Widerstands beschrieben. Eine nachträgliche Beschönigung scheint am Werke zu sein, gewissermaßen eine Frisierung des Lebenslaufs, wie man sie aus den Biographien politischer Persönlichkeiten findet? Handelt es sich nicht um eine moralisch zweifelhafte Sache, wenn ein Autor seiner Lebensgeschichte von einem späteren Standpunkt aus ein kämpferisches Engagement hinzuerfindet, das er real nicht riskiert hatte und das andere mit ihrem Tod bezahlen? Den Hochstaplerroman *Felix Krull* oder die *Old Shatterhand*-Bände Karl Mays wunschautobiographisch zu nennen, dürfte demgegenüber kein Unbehagen wecken. Hier wird das Ich mit allen fiktionalen Mitteln spielerischer Realitätsbemeisterung ausgestattet, die es vom Ernst des Bildungsromans trennt. Was der Ausdruck Wunschautobiographie für die Erzählung der *Ästhetik des Widerstands* bedeuten könnte, bleibt auch in anderer Hinsicht fraglich. Denn das erzählte Ich des Romans erscheint, obwohl mit seinem Lebensfaden die Teile des dreibändigen Romans verknüpft werden, erstaunlich blaß und unpersönlich. Im ersten Band steht es als Zeuge zwischen den Gesprächen der Freunde, der Eltern, der Spanienkämpfer, beteiligt zwar, doch ohne deutlich individualisiertes Profil. Wie ein unbeschriebenes Blatt, auf der Suche nach seiner Bestimmung. Auch in dem, was es über sich sagt, berichtet es lieber im unbestimmten „Wir": zu Beginn des Romans muß der Leser zehn Seiten lang warten, ehe es sich überhaupt direkt zu Wort meldet.

Im zweiten Band rückt die Suche nach einer Identität fast in den Mittelpunkt des Erzählten (Krise nach dem Ende des Spanischen Bürgerkriegs, Entscheidung zwischen Kunst und Partei, Lehre bei Brecht, Tätigkeit bei Rosner, Arbeit in der Fabrik). Doch behält das Ich gegenüber dem Berichteten weiterhin etwas Untergeordnetes. Allenfalls steht das Entscheidende erst noch bevor. Davon ist im drit-

ten Band des Romans nicht die Rede. Im ersten Teil eher wieder auf die Rolle des Zeugen reduziert (der Zusammenbruch der Mutter und Boyes, Hodanns Deutungen, die Versammlung der drei Kominternbeauftragten), verschwindet das Ich im zweiten Teil des dritten Bandes, der über Bischoffs Reise nach Berlin und die Liquidierung der Roten Kapelle berichtet, gänzlich aus dem Blick. (Dieser Teil kann erzähllogisch dem erzählten Ich überhaupt nicht mehr zugeschrieben werden).

Auch das andere Interpretationsmodell gibt eher Hinweise auf das Problem der Form, als daß es einen Schlüssel bereitstellte. Weiss hat betont, daß der Roman nicht frei fabuliert sei, sondern ganz auf dokumentarischem Quellenmaterial beruhe – historische Darstellungen, Archivquellen, Befragungen von Überlebenden, Reisen zu den Schauplätzen usw. So könnte man denn die Verlegenheit, wer der Erzähler oder die Erzählinstanz sei, dadurch auflösen, daß sich die Konstruktions- und Aussageinstanz gerade in der Montage dokumentarischer Teile geltend mache. Wir stoßen in der Tat vielfach auf Passagen, die in ihrer Befremdlichkeit nahelegen, es werde mit dem Verfahren eines jeglicher Erzählerfigur enthobenen Materialsetzens gearbeitet. „Jetzt, bei Morgengrauen, war die See ruhiger geworden, zehn Mann hatte das Meer verschlungen, weitere zwölf hingen festgesteckt, verendet, zwischen den Bohlen und Brettern. Ich ging die Rue Saint Dominique entlang (...) ich folgte der Mauerbrüstung nach rechts, unter einem Anfall von Schwindel und Umnachtung. Eine Stange war aus dem Boden des Flusses gerissen, als Mast aufgerichtet (...) In der ausbrechenden Meuterei (...) sah der Maler die Möglichkeit zu einer großen Komposition entstehn.“ (2, 13f.) „Um vier Uhr Moskauer Zeit, am Sonntagmorgen, wurde den von Scheinwerfern grell bestrahlten Angeklagten beim Surren der Filmkameras das Urteil verkündet (...). Durch die kalte Dunkelheit vor Sonnenaufgang wurden sie zum prunkvollen Gebäude mit den vermauerten Fenstern (...) gefahren. Mittags dann, Grieg starrte übers weißlich flimmernde Meer, stand der Braunauer, tief ergreifendes, unvergeßliches Erlebnis, ehrfurchtsvolles Schweigen, auf dem Friedhof von Leonding, am Grab seiner Eltern, Blums neugebildete Regierung lehnte jede Unterstützung der spanischen Republik ab, vorbei an Caspe, das die unsern noch hielten, drangen Keile der nationalsozialistischen Armeen in Richtung Küste vor, und aus Valencia keine Nachricht.“ (1, 304)

Im ersten Beispiel werden verschiedene historische Ebenen aneinandermontiert: das erzählte Ich, Géricault, die Schiffskatastrophe. Im andern Beispiel werden gleichzeitige, aber weit auseinanderliegende Geschehnisse montierend verknüpft: die Moskauer Pro-

zesse, der Einmarsch Hitlers in Österreich, das Verhalten der französischen Volksfrontregierung und der Vormarsch der falangistischen Truppen.

Genauer betrachtet trifft freilich die Rede von der dokumentarischen Montage nun nicht wirklich zu. Die verschiedenen Zeit- und Ortsebenen stehen nicht in harter Schnittmontage gegeneinander, die ‚Schnitte' werden vielmehr aufgelöst, gewissermaßen durch ein homogenes, vorstellendes Bewußtsein aufgesogen. „Beim Eindringen der deutschen Truppen in Polen, bei ihrem rasend schnellen Vormarsch dachten wir an die gräßliche und prophetische Ansprache, die von der Zerfetzung des Menschen handelte, und von der Anteilnahme daran, ich selbst, so schrie uns die Beseßne zu, schloß mit ihm meinen Fingern den Mund, und schloß ihm die Augen (...) Nachdem nun die Ritterschaft und die Honoratioren der Stadt auf diese Weise ermahnt worden waren (...)." (2, 187)

Die verschiedenen Zeit- und Ortsebenen werden auf einen präsentischen Bewußtseinsschirm assoziativ projiziert. Dieser Effekt bleibt auch dort bestehen, wo sich der Bericht aus dem Horizont erzählter Figuren ablöst (oder erst nachträglich von diesem eingeholt wird). Denn es ist die gleichbleibende Sprache eines mit dem erzählten Ich offenkundig zusammenhängenden und doch von ihm geschiedenen ‚Chronisten', die alle Personen und Ereignisse in eine homogene Färbung taucht. Sie läßt nicht zu, daß die historischen Figuren sich in Dialogen individualisieren, sondern verfährt mit den Mitteln der indirekten Rede. Es ist dieselbe Sprache, in der Heilmann seinen Abschiedsbrief über Herakles schreibt, in der Münzenberg und Katz, Mewis und Wehner streiten, in der die Mutter von Visionen heimgesucht wird. Kein Dokument sprengt den narrativen Fluß oder bricht als Zitat die Rede des Erzählers.

## 2. Der Schluß

Der Abschluß des dritten Bandes enthält, soweit ich sehe, die einzigen Passagen im Roman, in dem das *Verhältnis von Erzählen und Erzähltem* (vom Icherzähler und erzähltem Ich, von Erzählzeit und erzählter Zeit) thematisiert wird. Dem gehen zwei weitere Schlußabschnitte voran, die kurz einzubeziehen sind.

Der erste ist um die Figur der Lotte Bischoff zentriert und führt das zweite Buch des dritten Bandes zuende. (3,220-239) Aus der Perspektive Lotte Bischoffs, in erlebter Rede, wird die Hinrichtung der übriggebliebenen Mitglieder der Roten Kapelle beschrieben, auch der Prozeß gegen Wehner in Stockholm, der sie für diesen Partei-

auftrag ausgesucht hatte. Sie bleibt als eine zufällig Verschonte, in ihrer gewohnten Unscheinbarkeit vom blutigen Räderwerk nicht Erfaßte, zurück. Zweifelnd, wie es weitergehen könne, vom Schmerz betäubt und doch erfaßt von dem Gedanken, alles Gesehene und Erfahrene für später festzuhalten: „deshalb hatte sie alles, was sie vom Dasein und Sterben ihrer Gefährten wußte, in ein kleines Heft eingetragen, das sie jedes Mal wieder unter den Himbeersträuchern vergrub". Von ihrem späteren Leben erfahren wir nichts weiter, außer, daß sie sich vornimmt, Lehrerin zu werden und den Schülern zu erklären, wie das damals gewesen war.

Der zweite Schlußabschnitt ist um die Figur Hodanns zentriert, der nach 1945 zwischen den Fronten zerrieben wird. (3, 239-257) Das erzählte Ich, das im zweiten Buch des dritten Bandes gänzlich ausgeklammert blieb, nimmt hier wieder die Funktion des Zeugen ein, der Hodanns Haltung berichtet. Dessen Engagement für den Kulturbund, der als einigende antifaschistische Sammlung für Exilierte unterschiedlicher ideologischer Richtungen gedacht war und eine Plattform für den Wiederaufbau eines anderen Deutschland darstellen sollte, wird als eine widersprüchliche und desillusionierte Haltung beschrieben. Denn Hodann glaubt nicht an die Kultur als eine über die Zerrissenheit der Partei hinausreichende Einigungsformel. Es war „ein Scherbenhaufen der alten Kultur. Damit ließ es sich nicht einmal überwintern, geschweige denn ein Neubeginn unternehmen". Sie, „die das Erbe der klassischen deutschen Kultur übernehmen wollten, (müßten) bei ihrer Rückkehr in das verunstaltete Land auch zu den Erben der Kulturlosigkeit werden (...), denn alles, was sie für ihren Aufbau benötigten, würden sie sich aus dem Schutt hervorzusuchen haben." Hodann opponiert einem Kulturbegriff, der in der Bewegung des zusammenbrechenden Hitlerreiches an die Freiheitstradition der Dichter und Denker und an die Würde des deutschen Geistes anknüpfen wollte. Eher in den Flugblättern, Sabotageakten und anderen Handlungen des Widerstands sieht Hodann die Kultur noch lebendig; er verweist auf Berichte über millionenfache Judenvergasungen, die die Regierungen mit Schweigen hinnehmen. „Aus solchem Boden, sagt er, hat unsre Kultur zu wachsen." Zugleich ist er politisch erfahren genug, um zu wissen, daß nicht diese radikal gefaßte Kulturbegriff sich durchsetzen würde, sondern Kultur zum Teil des politischen Machtkampfes der Sieger werden würde. Zwischen den Euphorien und Strategien der Nullstunde gelangt er zu „einer andern Auslegung der Verläufe": wieder einmal und folgenschwerer denn je sei der Versuch gescheitert, von unten her das Neue zu beginnen, den Widerstand und die Auflehnung zur andauernden Verpflichtung zu erheben. Sein Zweifel galt den „De-

formationen der sowjetischen Partei", dann auch der westlich-sozialdemokratischen Perspektive. Ein Jahr nach Kriegsende sieht er sich als Zeuge einer verlorenen Epoche zugrunde gehen.

Dem erzählten Ich, das zu Beginn des Hodann-Abschnitts den beunruhigenden Zwiespalt zwischen der Parteimitgliedschaft und dem Verständnis für Hodann andeutet, ist der letzte Abschnitt gewidmet. Es rechnet sich unter die Unsichergewordenen – „wie hätte noch (...) Einheit zustande kommen können, fragten wir uns." – und bangt um die erfahrene Perspektive „einer revolutionären, universalen Kultur", die die beginnende Ost-West-Spaltung außer Kraft setzen könnte. Zugleich sucht es einen parteilichen Standpunkt einzunehmen („Wer jetzt nicht wußte, auf welcher Seite er zu stehn hatte, wurde zerrieben (...) (oder) machte sich zum Bindeglied für die Niedertracht."). Gegen Hodanns Warnung vor neuen Gewaltmaßnahmen, gegen Hinweise auf die materielle Unterlegenheit der Sowjetunion und die Ressourcen des Westens beruft sich das Ich auf die Haltbarkeit eines in äußerster Not und aus eigener Kraft aufgebauten Sozialismus. – „Dennoch hätte ich damals, vorm Friedenstag, als ich mich fragte, wen die Schuld treffe an der Spaltung des Bunds, der Spaltung der Front, nur antworten können, daß beide Seiten getan hatten, was ihnen möglich war und was durch ihre Wahrheitsbegriffe bedingt gewesen war". (3, 260)

An dieser Stelle des Schlußabschnitts findet eine merkwürdige Veränderung der Erzählposition statt. Ist die Frage des erzählten Ichs nach der Ursache der Spaltung im Indikativ formuliert, so erscheint die Antwort im konjunktivischen Rückblick. Dieser Zeitmodus beherrscht von nun an das Romanende. (3, 260ff.) Das erzählte Ich projiziert sich auf einen späteren Zeitpunkt, wo es schreibend Klarheit gewinnen und seine Erfahrungen werde deuten können. „Viel später würde ich einmal untersuchen, was noch beständig sei von all dem, was mit so viel Besessenheit und auch Verzweiflung vollbracht worden war." Es spricht von der weiten „Entfernung, die ich erreichen müßte, um meine Erfahrungen deuten zu können". „Der Sinn meines langen Wartens (...) würde ja sein, von den künftigen Einsichten her das Frühre zu klären (...)."

Wenn „noch einmal so viel Zeit vergangen sei, wie damals für mich beim verhängnisvollen Ende des Kriegs": diese Angabe ergibt für das 1919 geborene Ich des Romans den Zeitpunkt, an dem Weiss mit dem Schreiben des Romans begann. (1919-1945/1971) Die Zeitparallele wird verstärkt, wenn die Situation 1945, dem Ende des Geschehens, mit dem faktisch „seinem Ende entgegengehenden Werk" in Analogie gesetzt wird.

Diese Konjunktiv-Konstruktion, in der das erzählte Ich den Zeitpunkt des späteren Schreibens antizipiert und dem Erzähl-Ich die Aufgabe des Berichts und der Klärung zuweist, die der zuendegehende Roman gleichzeitig einlöst, scheint das Schreibmodell der Autobiographie überraschend zu bestätigen. Daß das erzählte Ich zum Abschluß eines Lebensabschnitts die künftige Aufgabe des erzählenden Ichs konjunktivisch vorwegnehmen kann, die dieses dann realiter erfüllt, entspricht genau der teleologischen Struktur der Autobiographie. Denn die Autobiographie erzählt eine kontingente Lebensgeschichte vom späteren Zeitpunkt des Rückblicks aus als Sinnkontinuum einer Bildungsgeschichte, eines Lern- oder Erfahrungsprozesses.

Gegen diese Deutung sprechen zunächst formale Indizien. Es werden Geschehnisse nach 1945 berichtet, die konjunktivisch zwar als Ahnungen oder Befürchtungen ausgesprochen werden könnten, nicht aber als definitiv datierte Fakten. So heißt es über den Tod Hodanns: „Ein paar Jahre würde er durchhalten (...) bis zur frühen Morgenstunde am siebzehnten Dezember Neunzehnhundert sechsundvierzig (...)“ In anderen Passagen wechselt die Erzählrede vom Konjunktiv Futur I unvermittelt in den Indikativ des epischen Präteritums: „Damals (...) waren einige der faschistischen Führer vor Gericht gestellt worden (...)“ – „Mit diesem neuen Urknall errichteten die Vereinigten Staaten ihr Weltreich.“

Solche Verstöße gegen die konjunktivische Antizipation der Gegenwart des Schreibenden und des vollendeten Werks geben nur Sinn, wenn wir sie als Negationen des Autobiographie-Schemas begreifen. Denn wo zeigt sich der Abstand der klärenden Deutung zwischen dem erzählten Ich des Romans und dem Ich-Erzähler des eben zuendegehenden Romans?

Gewiß läßt die zusammengedrängte Skizze der künftigen Entwicklung nach 1945 einen politischen Standort insofern erkennen, als die Politik des Kapitalismus unter amerikanischer Führung als die treibende Kraft dargestellt und am Sozialismus des Ostens gerade die defensive und bedrängte Situation hervorgehoben wird. Aber es handelt sich nicht um eine Perspektive geschichtlicher Fortentwicklung; keine Einsicht in den ‚gesetzmäßigen Geschichtsprozeß‘ läßt das exilierte Ich nachträglich seine Orientierung und Wahrheit finden.

In einem zentralen, übermächtigen Punkt waren alle Bedingungen des Exils und des Widerstands außer Kraft geraten. Die alte Konstellation der Nationalstaaten, gegen die sich eine Internationale der Arbeiterbewegung und des antifaschistischen Widerstands zu konstituieren suchte, wurde durch die Bildung zweier Staatenblöcke nich-

tig. Die Befreiung erwies sich als eine ohnmächtige Nullinie, mit der rasch die Bedingungen zusammenbrachen, unter denen der Widerstand noch als gemeinsamer und von unten kommender hatte begriffen werden können. Konjunktivisch bleibt die klärende „Gegenwart, aus der heraus ich einmal schreiben würde". „Noch aus weiter Entfernung (...) würde ich die Erschütterungen empfinden, wie sie vom Abschluß jener Phase ausgingen. (...) Ich würde, aufgetaucht aus dem langwierigen Versuch, die Jahre des Exils zu beschreiben, mit den Kenntnissen aller folgenden Irrtümer und Zerwürfnisse, in eine ähnliche Ermüdung geraten, wie sie mich einst befiel, als sich die Wege für uns alle trennten. Immer wieder würde mir plötzlich die Gegenwart das Unwiderrufliche des Vergangenen vorhalten. (...) Immer wieder, wenn ich versuchen würde, etwas von der Zeit, die mit dem Mai Fünfundvierzig beendet wurde, zu schildern, würden sich mir die Folgen aufdrängen. (...) Und wenn ich dann Kunde von Coppi und Heilmann erhielte, würde meine Hand auf dem Papier lahm werden. Ich würde mich vor den Fries begeben (...)"

So kehrt der Roman mit seiner letzten Schreibgeste an seinen Ausgangspunkt zurück. Das Ich begibt sich zum Pergamonfries, den das erzählte Ich mit Coppi und Heilmann zu entziffern suchte. Es ist jetzt allein mit seinen Erinnerungsfiguren. Und kein neuerliches Eindringen in den Fries, sondern eine fast apokalyptische Vision vom ‚letzten' Widerstand findet statt: die Auflehnung der alten Erdgeborenen; die Eltern; die Fabriken und Gefängnisse; die Befreiungsbewegungen der Dritten Welt; Coppi, das kommunistische Manifest zitierend und Heilmann Rimbaud; die von der Löwenpranke bezeichnete Leerstelle des Herakles, als Mahnung und Verheißung, daß die Unterdrückten endlich ihre Zwietracht begraben und einer einzigen, gemeinsamen Bewegung der Befreiung mächtig würden. Die immer wieder unterbrochene, zerstückelte und aus der Überlieferung getilgte Geschichte des Widerstands wäre geschichtlich eingeholt und zu sich gelangt. Aufgehoben wäre der Zeitpunkt 1945: „Der Terror hatte den Grund zur Einheit gegeben, verschont geblieben, hatte sie der Kampf um die Einheit zerrissen".

In der apokalyptischen Vision wird der Bruch nach dem Zweiten Weltkrieg (das „andre Vorzeichen", die „tödliche Wirkung des Exils") hinweggefegt. Freilich nur als Vision. Indem überdeutlich die mit 1945 zuendegehende Epoche und das zuende gehende Werk parallelisiert werden, verschwindet am Ende der Autor in seinem Werk. Kunst war im dritten Band als fortdauerndes Gedächtnis – nicht allein der vergessenen Widerstandsgeschichte und der unbewältigten Schrecknisse – definiert worden. Jetzt erscheint das Werk als vorläufiges Refugium, als zweites Exil.

Läßt sich das Konjunktiv-Paradox des Schlußabschnittes nicht als Bestätigung des Autobiographiemodells auflösen, so kann es als Chiffre für das ästhetische Verfahren gelesen werden. Der Konjunktiv Futur I legt das Imaginäre bloß, das aus der Differenz zwischen dem dokumentarisch-objektivierenden Interesse und der realen Uneinholbarkeit des Vergangenen entspringt. Ursprünglich hatte Weiss, wie die *Notizbücher* berichten, versucht, „aufzuzeichnen, was ich früher nicht sah". (N 50) Zu diesem Zweck studierte er Briefe, Tagebücher, Dokumente, holte Berichte ein, befragte Zeugen. In einer Notiz vom Oktober 1972 heißt es dann, der zunächst begonnene Versuch, den Stoff von einer erfundenen Erzählerfigur darstellen zu lassen, sei abgebrochen. Die Arbeit an dem Roman sei noch einmal von vorn zu beginnen. (N 171)

An dieser Stelle fällt die Entscheidung für eine ‚subjektivere' Form. Das erzählte Ich wird als eine quasi-autobiographische Sonde in das disparate und verschüttete Vergangene eingesenkt. Es ist ein Verfahren der halluzinatorischen Einfühlung, das dem Rekonstruierten eine eigene Sogkraft verleiht und zugleich die Unerreichbarkeit des ‚wahren Bildes' festhält. „Wenn ich beschreiben würde, was mir widerfahren war unter ihnen, würden sie dieses Schattenhafte behalten. Mit dem Schreiben würde ich versuchen, sie mir vertraut zu machen. Doch etwas Unheimliches würden sie behalten, vor einigen würde ich nie die Furcht loswerden, die sie in mir geweckt hatten, denn sie hätten mich an die Wand stellen können." (3, 265)

Diese Passage aus dem Schluß der *Ästhetik des Widerstands* ist mit einer anderen Passage am Ende der *Notizbücher* zusammenzudenken: „ich bin ein Schizophrener, halte mich seit mehr als 8 Jahren aufrecht mit diesem Roman-Leben. Es ist als sei das künstlich Erzeugte zu meinem einzigen Leben geworden (...). ich bin überall dort gewesen, wo ich mein Ich, im Buch, hinstelle, habe mit allen, die ich nenne, gesprochen, kenne alle Straßen u Räumlichkeiten – ich schildre mein eignes Leben, ich kann nicht mehr trennen zw. Erfundnem u Authentischem – es ist alles authentisch (wie im Traum alles authentisch ist) (N 872f.)

Und vielleicht ist das wahre Bild des Vergangenen, das im Augenblick der Gefahr dem präsentischen Bewußtsein aufblitzt, nur in diesem Zwiespalt der ästhetischen Konstruktion zu erzeugen.

Karl-Heinz Götze

# Abseits als Zentrum

## Die „Ästhetik des Widerstandes" in der deutschen Gegenwartsliteratur

„Erst im Alter von 43 Jahren wurde mir mit Annahme meines Manuskripts *Der Schatten des Körpers des Kutschers,* ein Dasein als deutschsprachiger Schriftsteller bestätigt. Doch von welcher Art ist dieser Einstieg in die deutsche Literatur gewesen, gehörte ich überhaupt der deutschen Literatur an, blieb ich nicht bis heute ein Außenseiter?" (N 727) Die Frage nach der Stellung von Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands* in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur kann nützlicher Bezugspunkt seiner Lektüre sein, wenn sie der Gefahr entgeht, wegzuführen vom Text und wenn sie vermeidet, mit literaturhistorischer Routine die Provokation, die der Roman ist, billig zu ermäßigen. Schließlich weisen die Notizbücher aus, daß in Weiss' Produktionsüberlegungen sein Verhältnis zu Schriftstellerkollegen eine gewichtige Rolle spielt, schließlich trifft die Lektüre der *Ästhetik des Widerstands* bei jedem Leser auf einen Kanon bekannter, meist zeitgenössischer Werke. Was Peter Weiss lesend passiert, ist nicht zuletzt der mehr oder minder reflektierte Vorgang des Vergleichens. Es geht darum, diesen Vorgang bewußt zu machen, seine mögliche kritische Funktion zu nützen, die Charaktere der *Ästhetik des Widerstands* herauszutreiben durch Konfrontation. Der Kanon bekannter Werke ist freilich jeweils verschieden, das Verfahren, sich der *Ästhetik des Widerstands* von vermuteten repräsentativen Leseerfahrungen aus zu nähern, führt demzufolge kaum zu mehr als belesener Spekulation. Es ist auch wenig sinnvoll, sich der *Ästhetik des Widerstands* allein von den expliziten Bemerkungen Weiss' zur zeitgenössischen Literatur zu nähern. Dazu sind die zu zufällig, zu begrenzt. So bleibt als Verfahren nur, zunächst eine, meine Lektüre der *Ästhetik des Widerstands* vorzustellen, um das so charakterisierte Werk erst dann dem Vergleich auszusetzen. Der Vergleich führt, so ist unsere These, ins Zentrum des Romans zurück: Die konstitutive Rolle des Außenseiterstandpunkts für die Konstitution des Romans und die Außenseiterstellung des Autors Peter Weiss in der zeitgenössischen deutschen Literatur entsprechen einander, beide sind Voraussetzung der Perspektiven, die die *Ästhetik des Widerstands* entwirft.

„Daß Grass mir nicht gewogen war“, so heißt es in einem Rückblick von Peter Weiss auf die Berliner Tagung der Gruppe 47, an der er 1962 teilnahm, „war kein Geheimnis“. (N 731) Was hier als persönlicher Gegensatz im Imperfekt erscheint, darf man sich wohl auch im Präsens denken. Die *Ästhetik des Widerstands* zeigt, daß sich hinter solchen Sympathiefragen grundsätzlich verschiedene literarische Konzepte verbergen, sie zeigt das gerade deswegen, weil zwischen Weiss' Roman und der Danzig-Trilogie von Günter Grass große thematische Übereinstimmungen bestehen: Sicher gab es Borchert, Andersch, Böll und Koeppen – aber für eine breite Öffentlichkeit markierte Grass' Danzig-Triologie (Die Romane *Blechtrommel* und *Hundejahre* sowie die Novelle *Katz und Maus*) die literarische Insurrektion gegen Geschichtsverdrängung und Restauration. Die erzählte Zeit seiner Romane ist die zwischen den zwanziger Jahren und den ersten Nachkriegsjahren, der Schwerpunkt liegt auf der Zeit des Faschismus. Absicht war: „(...) die Wirklichkeit einer ganzen Epoche mit ihren Widersprüchen und Absurditäten in ihrer kleinbürgerlichen Enge und ihren überdimensionalen Verbrechen, in literarischer Form darzustellen.“[1] Grass schreibt an gegen die Geschichtslosigkeit der BRD, versucht durch Entdeckung des Verdrängten dessen Bewältigung möglich zu machen. Ihn interessiert, grob gesagt, vor allem das Problem der Ursachen des Faschismus in der Absicht, dessen Wiederaufleben in der BRD zu verhindern. Seine Schlüsselfrage ist die nach dem Zusammenhang von Kleinbürgertum und Faschismus. Seine Helden sind beinahe ausschließlich Kleinbürger, seine Danzig-Bücher die einflußreichsten und nicht nur durch die Staatsdichter-Funktionen, die Grass zeitweise innehatte, repräsentativen Deutungen der Schlüsselperiode der neueren deutschen Geschichte vom Standpunkt des selbstkritischen Kleinbürgertums. Organisiertes Proletariat, Widerstand gar, kommt bei ihm nicht vor.

Weiss' Notizbücher, die die Genesis seiner Fragestellungen nachzuvollziehen erlauben, zeigen deutlich, wie sehr die *Ästhetik des Widerstands* allmählich ein Seitenstück zu Grass wird. Die Darstellung des Widerstands führt notwendig zu einem Panorama dieser gesamten Schlüsselperiode der deutschen Geschichte. Intendiert war das ursprünglich nicht in diesem Umfang. Weiss wird von dem Material, auf das er bei seinen Recherchen stößt, in immer weitere Perspektiven getrieben: „(...)doch wir kommen vom Einzelnen weg und zu immer größeren Proportionen (...) eine ganze Epoche, eine ganze Welt wird aufgegriffen.“ (N 263) Mit der *Ästhetik des Widerstands* hat die deutsche Literatur die Darstellung und Deutung der

Schlüsselepoche des 20. Jahrhunderts aus proletarischer Perspektive.

„Proletarische Perspektive" – besser: „Proletarische Perspektiven" – der Standpunkt der *Ästhetik des Widerstands* wie der Standpunkt von Weiss sind mit diesem Begriff nur grob bezeichnet und müssen im folgenden konkretisiert werden. Dennoch ist er zur Ortsbestimmung Grass gegenüber durchaus tragfähig: Das Proletariat und der Widerstand interessieren Grass nicht[2], bei Weiss stehen sie im Mittelpunkt, aber nicht nur in der Weise, daß hier den vergessenen, unterschätzten Leiden des proletarischen Widerstands ein Denkmal gesetzt würde. Das auch zuerst und nicht zuletzt, vor allem aber entwickelt sich aus diesem Gegenstand eine Sicht auf Deutschland, die viel radikaler ist als Grass' damaliger Angriff auf das saturierte Wirtschaftswunderdeutschland. In dem Sinne, in dem Brecht über seinen Cäsar-Roman schreibt: „(...) das gesellschaftliche System kann nicht dargestellt werden, ohne daß man ein anderes sieht, (...) ich muß sogar für die damalige Zeit einen andern Weg als einen möglichen sehen"[3], denkt Weiss in der Perspektive eines anderen Deutschland. Der Weg wäre gewesen: eine deutsche Geschichte ohne deutsche Teilung, ohne kapitalistische Restauration, ohne autoritären Mangelsozialismus, ohne Westintegration, ohne Ostintegration, ohne Nato und Warschauer Pakt. Daß dieser Weg überhaupt einmal im Bereich des historisch möglichen gelegen hat, ist aus dem Bewußtsein der Deutschen verschwunden. Aber es war so: Wehner und Brandt einerseits, Mewis, Warncke, Dahlem, viele der heutigen hohen Funktionäre der DDR andererseits, bildeten einmal eine, wenn auch vielfach nuancierte Front. Die Vision eines antifaschistischen Nachkriegsdeutschland, die Weiss vorschwebt (vgl. N 80, 688), hat viel zu tun mit dem damaligen Programm Willy Brandts, das seinerseits von der kommunistischen Programmatik nicht unüberbrückbar entfernt lag.

Ein Buch, das so ansetzt, ist in Gefahr, den Boden unter den Füßen zu verlieren. Weiss kennt den Herakles-Mythos wie die Literatur gut genug, um zu wissen, daß die Literatur dem Riesen Antäus gleicht, der alle Kraft verlor, als Herkules ihm den Kontakt mit der Erde raubte. Er schreibt kein Buch des „als ob", sondern eins des „warum nicht". Dennoch spielt die Vision der in sich vielfältigen, dabei aber einheitlichen Arbeiterbewegung als Kern eines demokratisch-sozialistischen Blocks, wenngleich durch die Realität wie durch Weiss' Reflexionen über diese Realität tausendfach dementiert, doch eine Rolle als geheimes Telos der *Ästhetik des Widerstands.* Die Notizbücher enthalten ausführliche Reflexionen über die Perspektive künftiger Einheit in Portugal, Schweden, Deutschland und

daran anschließend, so als fühle er sich ertappt, Weiss' Eingeständnis: „immer noch kann ich nicht den Gedanken aufgeben, daß die grundlegenden menschlichen Absichten nicht so verschieden voneinander sind, daß man nicht zu einer Verständigung finden könnte." (N 656)

Weiss entgeht nicht, daß Einheit nicht durch Beschwörung herstellbar ist. Annäherung kann nur erreicht werden durch Analyse vergangener Fehler, der Streitpunkte, die sich als unüberbrückbar erwiesen haben. Weiss' Verfahren versteht sich durchaus in gewisser Hinsicht analog zur psychoanalytischen Anamnese: Verdecktes soll erinnert, gehoben und damit bewältigt werden, um die Blockierung aufzubrechen, die seit der Zeit des auseinanderbrechenden Widerstands das Verhältnis der großen Strömungen der Arbeiterbewegung bestimmt.[4]

Was Weiss mit der Arbeit an seinem großen Roman beabsichtigt, ist – nicht nur – aber sehr wesentlich Geschichtsschreibung. Dies unter anderem deshalb, weil die Geschichtsschreibung, die er zu seinem Thema vorfindet, für seine Zwecke größtenteils ungeeignet, indem an entscheidenden Punkten gefälscht ist. Kein Thema hat in den Notizbüchern einen solchen Stellenwert wie die Frage, auf welche Weise historische Wahrheit ermittelt, objektiviert, dargestellt werden kann und die damit zusammenhängende Feststellung, daß die Geschichtsschreibung insbesondere der Sowjetunion über die Geschichte des Stalinismus durchsetzt ist mit Fälschungen: „Unmöglich, daß Sozialisten, die ein wissenschaftliches Denken fordern, sich zufriedengeben mit einer Geschichtsschreibung, die von Anfang bis Ende gefälscht ist. Unmöglich, daß ein sozialistischer Staat sich mit einem völlig erstarrten Vergangenheitsbild lebendig entwikkeln kann. Es muß aufgeräumt werden. (N 171, vgl. auch 153, 169, 213, 299, 380, 493, 812 u.a.) In dieser Hinsicht ist die *Ästhetik des Widerstands* vergleichbar mit Brechts Cäsar-Roman: Der ist historischer Roman und zugleich Kritik der Methode wie der Resultate bürgerlicher Geschichtsschreibung[5], die *Ästhetik des Widerstands* stellt Geschichte dar und kritisiert darin fundamental den Modus sozialistischer Geschichtsschreibung über die Arbeiterbewegung zur Zeit des Faschismus. Die Kritik bürgerlicher Geschichtsschreibung interessiert Weiss weniger, weil sie ihm selbstverständlicher ist: „Man muß vor allem die Fehler derjenigen kritisieren, auf deren Seite man steht, die man in Schutz nimmt." (N 299).

Wes es dazu bedarf, die Geschichte des Sozialismus der Epoche und die Geschichte des Widerstands neu zu gewinnen, das hat Weiss – bis in die Formulierungen hinein sichtbar – bei den Klassikern, vor allem aber bei Brecht gelernt: wissenschaftliches Denken,

rückhaltlose Bereitschaft, alles sicher Geglaubte in Zweifel zu ziehen, nichts als gegeben ansehen (vgl. N 173), Neugierde, positive Forschung, Studium der Quellen. In einem jedoch geht er prinzipiell über seine Gewährsleute hinaus: in einer rückhaltlosen, untaktischen in gewissem Sinne unpolitischen Offenheit. Die List im Umgang mit der Wahrheit ist ihm fremd. Auch dieses Problem wird in den Notizen fortwährend bearbeitet. Gleich zu Beginn der Bericht über die Diskussion mit DDR-Kulturfunktionären, also mit der Seite, der sich Weiss „ideologisch" zugehörig fühlt, mit Funktionären des Staates, der den proletarischen Widerstand nicht pauschal verdrängt hat, über sein Trotzki-Stück: Weiss schwankt, ob er aus politischen Gründen wider eigene Überzeugung dem Ratschlag folgen und das Trotzki-Stück widerrufen sollte. Mehr ahnend als reflektierend, daß ihn das als Schriftsteller erledigt hätte, lehnt er ab, beharrt auf der Haltung, Fakten gegen politische Opportunität ins Feld zu führen. Das Problem jedoch ist damit nicht ein für allemal gelöst. Immer wieder drängt sich die allbekannte Überlegung auf, ob solche Offenheit nicht schade, desorientiere, den Mut raube (vgl. z.B. N 320). Die Offenheit kostet enorme Anstrengungn, es ist sinnfällig, daß viele der Schaffenskrisen, in die der Autor Weiss während der Zeit von beinahe zehn Jahren gerät, mit dem Sammeln der Kräfte für solche Anstrengungen zusammenhängt: „Das hieß, dieser Nachmittag im August stellte die entscheidende Wende her zwischen brütender Vorbereitung und einer plötzlichen ... totalen Offenheit, von hier aus gab es kein zurück mehr." (N 511)

Von diesen Voraussetzungen her läßt sich Weiss auf die geistverwirrenden, nicht zählbaren, manchmal auch mit Anstrengung kaum benennbaren Widersprüche der unmittelbaren Vorkriegs- und Kriegszeit ein. Hier lokalisiert Scherpe zu recht die Bedeutung der *Ästhetik des Widerstands*: „Die politische und künstlerische Bedeutung des Werks scheint mir (...) in der Kraft (zu liegen), die Gegensätze in äußerster Schärfe des Bewußtseins und der traumatischen Vision herauszufordern."[6] Das Verfahren dabei ist, sich rückhaltlos auf die Logik eines Standpunkts einzulassen – aber auch auf die des gegenteiligen, auf die eines dritten, der quer zu den beiden ersten liegt. Solche Suche nach der Objektivität der Wahrheit findet immer nur Subjektives, Einseitiges: „ich war davon besessen, zu erfahren, was dies war: die Objektivität gegenüber der Geschichte, die historische Wahrheit – ob es solche überhaupt gab –. Es gab aber immer nur Widersprüchliches." (N 213) Insofern sind die widersprüchlichen Standpunkte in den Notizbüchern wie auch in der *Ästhetik des Widerstands* völlig ernst zu nehmen: Weiss – auf seine Unfähigkeit zur Ironie wird die Rede noch kommen – meint jeden-

falls das eine und er meint auch, vielleicht wenige Tage später, das Gegenteil. Mal sind die Sozialdemokraten die ewigen Klassenkollaborateure, Sozialfaschisten beinahe (N 170), dann wieder, nach Abschluß des Stalin-Hitler Paktes, erscheinen sie als die überlegene, besonnene, demokratische Partei (N 609); mal erscheint dieser Pakt als unabdingbar notwendig, mal als verheerend, äußerst schädlich; mal sind die Kommunisten die einzige Hoffnung, mal bewußte Komplizen tausendfachen, sinnlosen, brutalen Mordes an den eigenen Genossen; das Recht der starken, zentralistischen Partei wird verfochten, aber auch das der Spontaneität (z.B. N 190); die Überzeugung, da sei doch Fortschritt in der Welt, steht die Überzeugung gegenüber, was auf dem einen Gebiet gewonnen werde, würde auf den anderen Gebieten verheert (N 223). In diesem Tohuwabohu der Widersprüche bleibt auch der nicht ungenannt, daß Weiss in der BRD wie in der DDR Berufsverbot hätte. Alles was Identifikation geben könnte, wird preisgegeben. Trotzki, dessen historischen Rechten gerade der Frieden mit der DDR-Kulturpolitik geopfert wurde – auch er, so heißt es, hätte ein Stalin werden können. Brecht, das große Vorbild eingreifenden Schreibens, wird mit selbstquälerischer Lust immer wieder auch in seinen kleinen, kleinbürgerlichen, niedrigen Zügen dargestellt. Das Volk ist keineswegs pauschal die Hoffnung, wählt es doch unübersehbar „seine Einpeitscher und Folterknechte selber". (N 465) Selbst der äußerste Gedanke, der, daß der Heroismus der Widerstandskämpfer, der Heroismus aller, die sich nicht bequemen und einrichten wollen, der Heroismus auch des zehnjährigen Schreibens an einem monströsen Roman vergeblich, nichtig, lächerlich sei, kann nicht abgewiesen werden. (N 470) Die Aufzählung wäre über Seiten fortzusetzen. Wer die *Ästhetik des Widerstands* studiert, ist über weite Passagen, etwa bei der Darstellung der Geschichte der schwedischen Arbeiterbewegung aus konkurrierender reformistischer und revolutionärer Optik (Bd. 2) oder bei der Darstellung der Kontroverse Wehner-Mewis im dritten Band direkt mit diesem Verfahren konfrontiert, das mehr ist als eine Darstellungstechnik.

Man ist geneigt, die beschriebene Bewegung der Positionen in der *Ästhetik des Widerstands* wie in den Notizbüchern dialektisch zu nennen. Weiss tut das nicht. Er benutzt alle die altehrwürdigen Wörter zur Bestimmung der großen Methode – der Begriff der Dialektik wird gemieden. Ich bin sicher: Weiss mag das Wort nicht. Er, Verfasser eines Werks, das seine ganze Bewegung aus der Dialektik bezieht, ist kein Dialektiker. Die Sicherheit der Synthesis mag in stören, die Entwertung der kontroversen Standpunkte, wenn sie immer schon als transitorische feststehen. Eine Methode, in der die List,

und sei es auch nur die der Vernunft, ihren Platz finden kann, schmeckt ihm nicht. Dialektik wird aus der „Gier, alle Aspekte eines Problems kennenzulernen“ (N 423) in Weiss' Verstand erst durch die ästhetische Form: „Allein die Tätigkeit des Malens und Schreibens war eine dialektische. Es brauchte dabei noch nicht an eine erkenntnismäßige Dialektik in der Behandlung des Themas gedacht werden. These und Antithese stießen hier gesetzmäßig aufeinander in der Form.“ (N 413) „Kunst“, so heißt es an einer der beiden Stellen, in der in den Notizbüchern über die Titelwahl der *Ästhetik des Widerstands* reflektiert wird, „entsteht aus paradoxalen Situationen, aus Konflikten, harmonische Kunst von oben bestimmt gegen das Wesen der Kunst gerichtet ... Werden die Widersprüche weggeschnitten, bleibt von Kunst nur noch die Hülle übrig. *Die Ästhetik des Widerstands.*“ (N 218)

So gäbe es denn auf diesem kontroversen Feld keine Wahrheit im Singular, keinen Standpunkt, dem mehr Zukunft zukäme als dem entgegengesetzten? Weiss' Reflexionen über den Kulturbund, also jenen Schauplatz, auf dem er im 3. Band der *Ästhetik des Widerstands* das Scheitern der Einheitspolitik veranschaulicht, machen deutlich, daß ihm dann schließlich doch die relative Berechtigung nicht die absolute Gleichwertigkeit aller Standpunkte bedeutet: „Zum Kulturbund: ... Die Kommunisten sind im Recht, mit ihren Argumenten. Die Demokraten und Westalliierten sind im Recht mit ihren Argumenten ...“ An diese Überlegungen schließt unvermittelt folgende Passage an: „Mein Bild des Sozialismus-Kommunismus kann nie geprägt werden von denen, die von ihren Machtpositionen aus die Richtlinien geben, sondern nur aus der Perspektive derer, die sich ganz unten befinden und dort, Entbehrungen und Leiden auf sich nehmend, ihre Überzeugung gewinnen.“ (N 84f) In der Vielzahl der Standpunkte denn doch *ein* Standpunkt, der Standpunkt der Außenseiter, wenn auch nicht der Sektierer: der Standpunkt Münzenbergs, Katz', der Standpunkt Boies, der Standpunkt Bischoffs und immer wieder Hodanns.

Die *Ästhetik des Widerstands* hat in den Außenseitern ihr geheimes Gravitationszentrum. Freilich nicht in Außenseitern, wie sie viele große Romane der westdeutschen Nachkriegsliteratur konstituieren: nicht in Gnomen wie Oskar Matzerath oder in Clowns wie Hans Schnier, dem Erzähler von Heinrich Bölls *Ansichten eines Clowns*. In Weiss' Roman sind die *Außen*seiter gleichwohl *innerhalb* der sozialen Bewegung, sie haben die Perspektive von innen-unten. Das Abseitige, ins Abseits gestellte, ist gleichwohl das Zukünftige, die Hoffnung: „Abwesenheit von Zwang und Dogmatismus – Linie Luxemburg-Gramsci – Voraussetzung: Aufklärung der historischen

Fehler – die lebendige, kritische Wissenschaft, Ablehnung jeglicher Illusionsbildungen, Idealismen, Mystifikationen." (N 608)

Die Außenseiter stehen freilich nicht etwa für ewige Wahrheiten in der Bewegung der Widersprüche, sie haben nicht einfach das letzte Wort. Weiss verweigerte entgegen seinem ursprünglichen Plan Hodann schließlich doch das Schlußwort, damit das Prinzip des Romans gegen alle Sympathie verfechtend: Der Epilog auf Hodann erschien in den Notizbüchern. Das ist aber alles andere als ein Dementi der Außenseiterperspektive weder für die Kunst, noch für die Gesellschaft. Gerade im Detail kommt das immer wieder zum Ausdruck, so etwa dort, wo Weiss darüber reflektiert, warum Rembrandts Bilder wahrer sind als die des mindestens ebenso kunstfertigen Hals, findet er zu der Erklärung: „Hals vertritt das Großbürgertum. Rembrandt steht außerhalb der Gesellschaft (versoffen, vagabundierend)." (N 322) Mehr noch. Weiss' Kunsttheorie, seine Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Politik – die hier nicht Gegenstand sein können – sind geprägt von der Vorstellung, daß die Kunst des Abweichenden, Wilden, Erschreckenden bedarf (vgl. seine Stellungnahme zu Biermanns Ausbürgerung N 535), das Veränderliche, Unerwartete repräsentiert (N 810), ein Element von Anarchie notwendig einschließt (N 587) und damit – obgleich politisch – immer auch Antipode der Politik, Außenseiter im politisch organisierten Zusammenhang ist.

Die Bedeutung der Außenseiterperspektive im Roman entspricht der der Außenseiterstellung des Autors Peter Weiss in der Politik wie in der deutschen Literatur. Für die Politik hat er auf diesen Zusammenhang mehrfach selbst hingewiesen (u.a. N 51).

Für die Literatur kann nun, nach einem Überblick über wichtige Charaktere des Romans, das Fragezeichen hinter unserem Eingangssatz wohl durch ein Ausrufungszeichen ersetzt werden. Peter Weiss ist nach Thema, Standpunkt, Interesse, Methode ein Außenseiter der deutschen Gegenwartsliteratur, die *Ästhetik des Widerstands* ungefüg auch im Spektrum der Tendenzen und Moden der zeitgenössischen Belletristik. Die engsten Berührungspunkte mit ihr finden sich wohl in der Zeit um 1968. „Engagement der Literatur" – „Revolutionierung der Kultur" sind Parolen, die bei Weiss Programm wurden, seine literarische Praxis orientierten. Schon damals aber scharfer Einspruch gegen den Ökonomismus und Politizismus in der Phase der zerfallenden Studentenbewegung: „Die Politisierung hat hier einen solch dogmatischen Grad erreicht, daß von ‚künstlerischer Aktivität' gar nicht mehr die Rede sein kann. Die hiesigen ‚Basisgruppen' sind in eine intellektuelle Starre geraten, die alles ‚krea-

tive' Denken unmöglich macht. Es gibt nur noch Tabellen, Schemata, Untersuchungen von Kräfteverhältnissen, trockenster Art." (N 17) Dies eine Beobachtung, die der Berlin-Besucher Peter Weiss 1971 in sein Notizbuch schrieb, die von Peter Schneider im *Lenz* zweieinhalb Jahre später gestaltet wurde.

Groß blieb mindestens zunächst auch die Differenz zu Autoren wie Fuchs oder Timm, auch zum „Werkkreis Literatur der Arbeitswelt". Das dürfte vor allem zwei Gründe haben: Der erste ist wohl darin zu sehen, daß hier eine ganze Autorengruppe ihre Annäherung an die Organisationen der westdeutschen Arbeiterbewegung mit einer damals in diesem politischen Umfeld weitverbreiteten Bereitschaft zu unkritischer Identifikation betrieb, derweil Weiss in Schweden über den Zeugnissen finstersten Stalinismus brütete. Die politisch mißliebige, „kulturelle" Annäherungsweise an die Arbeiterbewegung hat sich freilich als die politisch stabilere erwiesen: Was Kroetz in seiner Erklärung zum Austritt aus der DKP[7], was E.A. Rauter in seinem letzten Roman[8], in dem er den Abschied von der sozialen Bewegung vollzieht, mitzuteilen haben, ist in den Reflexionszusammenhang der *Ästhetik des Widerstands* längst eingegangen. Der Hauptunterschied zwischen allen westdeutschen Autoren, die sich kommunistisch oder linkssozialistisch organisierten und dem exilierten Peter Weiss lag aber vor allem darin, daß die hiesige Literatur, in der das Proletariat eine Rolle spielt, geschlagen ist von der Schwäche der Arbeiterbewegung hierzulande. Literatur mit großen Perspektiven kann von einem solchen Standpunkt aus nicht ohne Zwang entworfen werden. Weiss hingegen ist vom Alltag der BRD, von der empirischen Lebensweise der Arbeiter hier völlig abgeschnitten. So ist der Standpunkt seiner Bücher notwendig international, systemübergreifend, umfassend historisch – oder sie sind nicht. So kommt es wohl, daß die Fremdheit zwischen Weiss und den Autoren, die ihm hier politisch am nächsten stehen, seltsam groß ist.[9]

Bezugspunkt bleibt für Weiss vielmehr H.M. Enzensberger, der einzige Autor, mit dem er sich in den Notizbüchern wirklich auseinandersetzt. Er schätzt ihn als Artisten sehr hoch, aber das Changierende, Bewegliche, Ungreifbare der Haltung Enzensbergers ist ihm völlig fremd. Positionen wie die, die Revolutionsgeschichte sei zuende, von unten, vom Volk sei nichts mehr zu erwarten, Engagement mithin lächerlich, liegen so weit ab von seiner Persönlichkeit wie von seinem literarischen Programm, daß er sie nicht ohne Hilflosigkeit notiert. (N 740f) Die Tendenzwende in der Literatur, für die Enzensberger gewiß nicht das typische, sondern nur das bekannteste Beispiel ist, hat Weiss nicht erreicht, seine Notizbücher weisen nicht einmal Spuren von Rückzug, von elitärem Aristokratismus auf, kein

Hauch des wieder modisch gewordenen Geistes von Sils-Maria durchweht sie.

Weit eher ist mindestens der Produktionsprozeß von Peter Weiss in den letzten zehn Jahren verwandt mit der Schreibbewegung, die Literatur als Selbsterfahrungsnotat begreift.[10] Er hat mehr mit ihr gemein, als das Insistieren auf Offenheit und Ehrlichkeit. Schreiben als benennen der Kräfte, die die persönliche Widerstandskraft und Integrität bedrohen, ist ihr vornehmstes Interesse, ein Interesse, das sichtbar auch hinter der herkulischen Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* steht. Daß die Erfahrungen im Akt des Schreibens geformt werden können, ist Signum der Möglichkeit ihrer Bewältigung: „Allein, daß diese kaum mehr erträgliche Situation gebannt wird, daß ihr Zeichen gesetzt werden, schafft eine Art von Trost." (N 751) Der Unterschied bleibt dennoch gewaltig: sind hier meist persönliche Erfahrungen, Alltagsfragmente der Gegenstand, so bewegt dort die *Ästhetik des Widerstands* ein Universum zur Selbstfindung.

Wie sehr die *Ästhetik des Widerstands* ein Unikum der deutschen Gegenwartsliteratur ist, zeigt sich jedoch vor allem in der Analyse der Form. Bevor die Differenz markiert werden kann, muß man sich freilich dieser Form versichern, eine Aufgabe, die den Rezensenten der *Ästhetik des Widerstands* sichtlich schwergefallen ist. Der Autor kann hier kaum aushelfen. Seine Formulierung von der „Wunschautobiographie" hat eher in die Sackgasse geführt. Auch die Notizbücher dokumentieren weit sinnfälliger die verzweifelte Suche nach einer Form als ihre Explikation. Dennoch, wenn man diese Suche nachspürt, ergeben sich erhebliche Einsichten in den ästhetischen Formierungsprozeß des Romans.

Am Anfang steht die Bestimmung des historischen, authentischen Stoffs. Weiss' Problem ist freilich nicht das notorische des Berufsschriftstellers, für das nächste Werk einen interessanten Gegenstand zu finden. Sein Problem ist, schwer lastende unbewältigte Geschichte zu formen und damit zu bannen: „Wie sollten wir noch Romane schreiben, etwas erfinden, irgendetwas ausdenken können, wenn ringsum Ungeheuerliches im Entstehen begriffen ist ... wie könnten wir uns dem Nicht-Authentischen hingeben, wenn das Authentische uns fortwährend mit phantastischer Kraft überwältigt." (N 59, vgl. auch 87) Dem entspricht die anfangs aggressive Abwehr der Fiktion, der Erfindung dessen, was man sich das Literarische zu nennen angewöhnt hat: „Lesenswert, neben Fachliteratur, Zeitungen, Zeitschriften überhaupt nur noch Tagebücher ... Johnsons Tagebücher aufgrund der literarischen Verbrämungen schwer lesbar." (N 59) Die Geschichtsschreibungsintention bestimmt ganz die Ar-

beitsweise. Erst gegen Ende der Arbeit, Jahre später, wird reflektiert, was immer schon klar ist: daß sich im Text Reales und Erdichtetes, Erdachtes und Erfahrenes fortwährend mischen (N 872). Das gilt auch für die Figuren: „sie sind historisch, wie auch alle Plätze und Geschehnisse authentisch sind – und doch ist alles frei behandelt, einem Roman gemäß." Der Anspruch auf Wahrheit wird damit freilich nicht ermäßigt: „Und ich habe versucht, ihnen nichts anzudichten, was sie nicht hätten tun oder sagen können." (N 926) Im Gegenteil, am Wahrheitsanspruch kann überhaupt nur festgehalten werden, indem sich die Genauigkeit der Faktenwiedergabe mit dem Erfundenen, Visionären verbindet. Wo wäre ein Werk der Geschichtsschreibung, das nach den Gesetzen der Zunft den gleichen Gegenstand zu bewältigen versuchte und es an Wahrheit mit der *Ästhetik des Widerstands* aufnehmen könnte?

Weiss versucht am Beginn des Schreibprozesses, das angehäufte Material zu bändigen, es vermittels eines Erzählers zu organisieren. Wenige Monate später das Eingeständnis des Scheiterns: „Der Roman ist in der Form, in der ich seit dem letzten Juli arbeite, nicht möglich. ... Noch einmal beginnen. Und zwar ohne Versuch, den Stoff von einem erfundenen Erzähler darstellen zu lassen. Besser: den Prozeß der ganzen Suche in seinem tatsächlichen Ablauf zu zeigen. Nur ausgehen von dem, was vorhanden ist." (N 171f) Weiss macht die Erfahrung, daß die Machtergreifung eines traditionellen Erzählers das Material notwendig gleichschaltet, wohl auch die, daß der traditionelle Erzähler auf der Fiktion beruht, „als reiche das Individuum mit seinen Regungen und Gefühlen ans Verhängnis noch heran".[11] Ein solcher Erzähler minimiert die Universalität des Gegenstands, indem er ihn auf das Format des bürgerlichen Wohnzimmers bringt, auf das der proletarischen Wohnküche allenfalls. Eine Romanform im Lehrbuchsinne („die Erzählung von der privaten Welt im privaten Ton heißt Roman"[12]) war für seine Zwecke völlig unbrauchbar. Gegen den romanesken Sog ins Private, die Individualisierung massenhafter Prozesse wehrt sich Weiss noch im Detail: „bei Rosner katalogisierten wir Namen. Wofür standen die Namen wie Allegorien, Ahnengalerien ... Das Schreiben als bloßes Reflektieren. Die trockene Berichterstattung. Ohne jegliche literarische Ausschmückung ... Nur Aufzählungen von Namen genaue Kennzeichnung kleiner Vorkommnisse. Kartelle, Geldinstitute. Aktenmengen. Wäre falsch, in diesen Abschnitten nach einer 'Form' zu suchen. Die ist hier der Katalog." (N 554f, vgl. auch 117, 816) Daß die Wehr erfolgreich war, hat die Kritik bestätigt, die ihr Recht auf mit dem üblichen reichhaltigen Gefühlsleben ausgestatteten Figuren einklagte.[13]

Weiss widersteht auch der Versuchung, durch eine einheitliche Handlung den Teilen den kleinsten, aber doch eben gemeinsamen Nenner zu geben – als sei in der Geschichte der Zeit ein Anfang und ein Ende als sinnstiftendes Element überall auszumachen: „,,... alles ist zu vermeiden, was Pointe, Fabel ist." (N 380, vgl. auch 63) Weiss schützt sein Material so sehr gegen die Zudringlichkeiten der traditionellen, organischen Romanform, daß er noch 1978 daran zweifelt, ob in seiner Romanarbeit überhaupt irgendeine innere Kontinuität vorhanden ist. (vgl. N 776)

Sein Affekt gegen verlogene Synthesis der Form entspricht genau dem gegen die verlogene Synthesis der politischen Standpunkte. Nicht zuletzt aus dieser Arbeitserfahrung heraus artikuliert die *Ästhetik des Widerstands* politische und ästhetische Avantgarde immer zusammen, verdichtet am Eindrucksvollsten in der Spiegelgasse-Passage des 2. Bandes. Insofern ist mehr noch als die gleichgerichtete Stellungnahme des politischen Subjekts Peter Weiss' zu der Ausweisung Biermanns oder der Ausgrenzung Kohuts die Form der *Ästhetik des Widerstands* das unbezweifelbare Zeichen des Aufstandes des Dichters Weiss gegen die Orthodoxie. Diese Form erst konfirmiert den Inhalt.

Das Schlüsselwort zur Bestimmung dieser Form, das sich von allen Seiten her nahe legt, ist das der „Montage". Montage ist der Programmbegriff der ästhetischen Avantgarde gegen das organische Kunstwerk – ästhetische Avantgarde die Tradition, auf die Weiss sich immer wieder bezieht. Montage ist eine Technik, die von der Malerei und vom Film her auf die Literatur gekommen ist – Weiss ist Maler und Filmer. Montage ist eine Technik, die die ästhetische Orthodoxie im Marxismus nicht nur der dreißiger Jahre bekämpft hat wie keine andere – Weiss polemisiert unablässig gegen diese Orthodoxie (vgl. N 108, 172). Der Begriff Montage bzw. der Collage werden schließlich in den Notizbüchern als Begriffe zur Beschreibung der *Ästhetik des Widerstands* angeboten. (vgl. u.a. N 506)

Als Paradigma der Moderne gegen das organologische Werkmodell der Autonomieästhetik vielleicht brauchbar, erweist sich der Begriff zur Beschreibung der *Ästhetik des Widerstands* jedoch als viel zu unbestimmt. Er reicht schon in der Tradition von der Collage unbearbeiteter Realitätspartikel, die aller Notwendigkeit entbehren, gleichgültig und austauschbar sind, bis hin zum Montagebegriff des späten Eisenstein, der doch wieder darauf aus ist, daß sich die montierten Elemente zum „verallgemeinerten Bild" vereinigen, daß aus der Summe des Einzelnen ein Bild des Allgemeinen entsteht. Aufgrund dieser Ambiguität haben etwa Brecht und Benjamin den Montagebegriff in weiterreichende Konzeptionen eingebunden.[14]

Weiss' Konzept scheint, vertraut man seinen Notizen, ganz dem Eisensteinschen Modell zu entsprechen: „der Abschnitt über die Namen der Großindustriellen, problematisch, aber notwendig – gehört ja auch zu der Collage-Technik, widerstreitende Elemente werden miteinander verbunden, schreiende Kontraste, bilden letzten Endes aber eine Ganzheit. Diese Stilbrechungen Bestandteile der ständigen innern Auseinandersetzungen, Zusammenstöße. Sollte vielleicht noch weiter getrieben werden, zu groben Dissonanzen." (N 889) Weiss ist hier, in der Auseinandersetzung mit einem Kritiker, der Brüche beklagt, ein schlechter Explikator seiner selbst. Ganzheit im Sinne der Notwendigkeit aller Teile, im Sinne des organologischen Kunstwerks weist die *Ästhetik des Widerstands* nicht auf, an groben Dissonanzen fehlt es ihr nicht.[15] Das Werk wäre – freilich nicht beliebig – kürzbar, es wäre erweiterbar, Teile stehen nicht nur fürs Ganze, sondern auch für sich. Damit ist freilich nicht, wie bei einem Teil der Avantgarde, allein oder auch nur vornehmlich die Negation allen Sinns intendiert, sondern der Versuch durch Zerschlagung versteinerter Vorurteile und Rezeptionsweisen die Voraussetzung für die Freilegung von Sinn zu schaffen.

In der Suche nach Sinn in der universellen Zerstörung, die weder melancholisch ermattet noch vorschnell glücklich wird, liegt vielmehr die Einheit der *Ästhetik des Widerstands.* Hier – und in der Sprache, die noch weitgehend ununtersucht ist. Sie potenziert zwar in der Spannung zwischen kühler Faktizität, genauem Bericht, distanzierter Schilderung und dem Eruptiven, Überhitzten, Visionären, manchmal auch Hymnischen anderer Passagen noch einmal die Widersprüche der Sache, aber dennoch hat sie durchgehend ein Tremendum, das verstört und bedrängt. Die Parataxe, die häufige Inversion von Subjekt und Prädikat, die hochsprachliche Wortwahl – wenn auch ohne Altertümelei –, das Hohe – wenn auch nicht in weihevoller, sondern in expressiver Form – das alles ergibt insgesamt eine Stilbewegung, in der die reflektorische Distanz wieder eingezogen wird durch einen Sprachgestus, der etwa in den Hinrichtungspassagen dem traditionellen „heftigen Stil", dem genus vehemens der Rhetorik entspricht. Kaum ein anderes Thema als der Heroismus des Widerstands vermöchte einen solchen 'hohen' Stil über so lange Passagen zu ertragen.

Ein Roman, der das Ganze einer zentralen geschichtlichen Epoche umfassen will, ein Werk strengster Geschichtsforschung wie ausschweifendster Phantasie, ohne mächtigen Erzähler oder spannende Handlung, reflektierend und hinreißend, schockierend und erklärend, avantgardistisch und materialistisch zugleich – wo hätte das sein Vorbild oder seine Parallele in der zeitgenössischen deut-

schen Literatur? Der experimentelle Avantgardismus der fünfziger Jahre emanzipierte sich vom Sinn, so konnte keine Kraft verhindern, daß der traditionelle Erzähler – kunstvoll gebrochen natürlich meist – spätestens von Grass wieder in seine angestammten Rechte eingesetzt wurde. Dort herrschte er, systemübergreifend. Die linke Erzähltradition, die sich nach 1968 in der BRD herausbildete, knüpfte wie lange vor ihr die Hauptlinie der DDR-Belletristik an die kanonisierte Lukacs-Tradition in der Linie materialistischer Kunstproduktion an. Sie hat sich nicht nur in der Phantastik Herburgers oder im Reflektorischen der Piwitschen Romane von ihr emanzipiert, ohne daß im allgemeinen die Distanz zum Avantgardismus, vor allem aber zur Linie Brechts und Eislers, Benjamins und Piscators, Heartfields und Tretjakows aufgehoben wäre.

Die dokumentarische Mode der sechziger Jahre mochte mindestens in ihren bekannten Vertretern, etwa Hochhut, ohne Fabel, ohne Plot nicht auskommen. Die dokumentarische Linie, die sich etwa zu Kipphardt oder zu Chotjewitz' Arbeiten über die Judenvernichtung in einem hessischen Dorf zieht, hat andere stoffliche Interessen. Die Wendung zum Konkreten, zum Alltag in der Themen- und der Sprachwahl, die als Reaktion auf vorschnelle Politisierung zu den produktivsten literarischen Richtungen der siebziger Jahre gehörte, hinterließ bei Weiss keine Spur. Von Enzensberger, von Walser – das weiß er selbst – scheidet ihn schon sein Verhältnis zur Ironie. Die *Ästhetik des Widerstands* ist der am wenigsten ironische unter den großen deutschen Romanen des 20. Jahrhunderts. Wenn die Rede auf Ironie kommt, dann reagiert der ansonsten so gelehrte Dichter Peter Weiss mit naivster Abwehr, die alle gelehrte Spekulation über den Ironiebegriff ignoriert: „Wenn man nichts richtiges zu antworten weiß, oder nicht ehrlich zu antworten mag, flieht man in die Ironie." (N 263) Damit ist nun gewiß weder Friedrich Schlegel noch Hans Magnus Enzensberger getroffen, aber Weiss mag nun mal, manchmal auch zu seinem Nachteil, Ironie in keiner Weise gelten lassen. Auch ihre Ehrenrettung durch Unterscheidung einer großbürgerlichen (Schlegel bis Th. Mann) und einer kleinbürgerlichen Form, die jüngst Martin Walser nicht ohne Bezug auf seine eigenen Arbeiten versucht hat,[16] ist Weiss zuwider: „bin nicht für Ironie" (N 898). Die subversive Kraft von Offenheit und Ehrlichkeit erscheint ihm weit höher als die von Ironie, Satire und Humor – das letztere eine Haltung, die zusammen mit Peter Weiss zu denken, schon etwas Satirisches hat.

Da nicht Theorie, sondern die empirische Lesepraxis darüber entscheiden, ob ein Roman überhaupt als der Gattung zugehörig, als leicht oder als schwierig empfunden wird, nützt es der *Ästhetik des*

*Widerstands* wenig, daß in der Romantheorie seit der Romantik der Reflexion, der Vermischung der Gattungen und Künste, der Diskontinuität ihr Platz im Roman gesichert sind. Die Ästhetik des Widerstands büßt ihre formale Randständigkeit durch das Verdikt, schwer kommensurabel zu sein, die Zumutung ans Denken, sich zu ändern, erscheint als sinnlose Zumutung der Form.

Die Randständigkeit der Form hängt ebenso wie die von Themenwahl, Standpunkt und Interesse mit der realen Exilsituation von Peter Weiss zusammen. Ihm selbst erscheint das häufig genug als Defizit, etwa als Unfähigkeit zu Erzählen im Gegensatz zu Dichtern wie Lorca und Neruda, im Gegensatz aber auch zu Frisch: „Frischs Besonnenheit. Die Geschlossenheit, Schwere seines Charakters. Dieses In-sich-selbst-Ruhn hängt mit seinem ganzen Lebenszustand zusammen: dies gewährt ihm auch, zu *erzählen,* so kann nur erzählen, wer sich selbst vertraut, wer irgendwo heimisch ist ..." (N 707) Tatsächlich ist diese Exilsituation auch nicht nur für den Literaten, sondern auch für seine Literatur defizitär. Die Entfernung von der deutschen Umgangssprache, die in Weiss' Alltag seit Jahrzehnten keine Rolle spielt (vgl. N 63), verschließt ihm wichtige Stoffe, die Distanz zu allen deutschen „Parteien, Gruppen, Cliquen" (N 728) schützt nicht nur vor Moden, sondern vorenthält auch Anregungen.

Der *Ästhetik des Widerstands* aber sind solche Defizite Stärken geworden und so wäre denn angesichts eines Romans, der, eben weil er von internationalistischem Standpunkt geschrieben ist, die Probleme der Nation endlich auf die nationale Literatur bringt, zu fragen, ob nicht – wie in der Romanbewegung selbst – die Peripherie das Zentrum der deutschen Literatur ist und das Zentrum Provinz. Dafür spricht mehr als die *Ästhetik des Widerstands,* mehr als die Arbeiten Hildesheimers oder Rinsers, dafür spricht ebenso, daß auch die beste deutsche Lyrik im Ausland entsteht, in London bei Erich Fried, bei Enzensberger im Flugzeug und im Hamburger Exil des Wolf Biermann.

Nein, recht betrachtet, ist Peter Weiss kein Außenseiter der deutschen Literatur.

## Anmerkungen

1 Arnold, Heinz Ludwig und Friedrich Joachim Görtz: Günter Grass – Dokumente zur politischen Wirkung, München 1971, S. 314.
2 Vgl. Frank-Raymund Richter: Günter Grass. Die Vergangenheitsbewältigung in der Danzig-Trilogie, Bonn 1979, bes. S. 31ff.
3 Bertolt Brecht: Arbeitsjournal, Frankfurt a. M. 1973, S. 16.

4 Weiss spricht das Problem selbst in psychatrisch/psychoanalytischer Terminologie aus: „Unsere ganze Generation ist davon geprägt, wir müssen darüber sprechen, solange es verboten ist, darüber zu sprechen, solange die Partei dieses Tabu verhängt, bleiben wir festsitzen in einer *Psychose* (Hervorhebung von mir, K.H.G.). Es ist notwendig für die Entwicklung des Kommunismus, daß sich die Kommunisten miteinander über diese Krankheit verständigen, diese Krankheit, die sich in ihnen festgefressen hat." (N 169) Weiss' Konzept menschlicher Subjektivität und insbesondere sein Konzept psychischer Krankheit, wichtig nicht nur für die Analyse des 3. Bandes der *Ästhetik des Widerstands,* sind noch kaum reflektiert. Man darf sich von solcher Reflexion Aufschlüsse über die Figur Hodanns, aber auch über die Traum- und Visionspassagen erwarten.

5 'Gegenstand der „Geschäfte des Herrn Julius Cäsar' sind zugleich die römische Geschichte zur Zeit Cäsars und die Mängel der (bürgerlichen) Geschichtsschreibung: das ist ein in der Geschichte der Gattung historischer Roman ziemlich einzigartiger Ansatz." Klaus-Detlef Müller: Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa, München 1980, S. 262. Vgl. auch: Claas, Herbert: Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Cäsar, Frankfurt 1977.

6 Klaus R. Scherpe: Dante, der Reporter, In: Die Sammlung 4, Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst, hg. v. Uwe Naumann, Frankfurt a.M. 1981, S. XXX.

7 Literatur konkret, Hamburg, Herbst 1980, S. 6ff.

8 E.A. Rauter: Die kunstvolle Arbeit der Verführung, Frankfurt und Berlin 1981.

9 Sichtbarster Ausdruck dieser Fremdheit ist die Besprechung des 1. Bandes der *Ästhetik des Widerstands* von Gerd Fuchs: Die Beute des Herakles, in: Gerd Fuchs und Uwe Timm (Hrsg.), Kontext 1. Literatur und Wirklichkeit, München 1976, S. 258–269. Die Rezeptionslinie, die den real existierenden Arbeiter, meist den von nebenan, gegen die *Ästhetik des Widerstands* ins Feld führt, zieht sich bis zur Besprechung der *Ästhetik des Widerstands* von Rainer Bieling: Die ‚Wirklichkeit' des Intellektuellen, in: Zitty Nr. 12/1981. Die Provokation, die die *Ästhetik des Widerstands* für die linken westdeutschen Autoren zweifellos ist, wird von ihnen im Allgemeinen eher beiseite geschoben als irgend produktiv aufgenommen.

10 Vgl. Michael Rutschky: Erfahrungshunger – Ein Essay über die siebziger Jahre, Köln 1980.

11 Theodor W. Adorno: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, in: T.W.A.: Noten zur Literatur I, Frankfurt a.M. 1958, S. 63.

12 Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk, Bern und München [12]1967, S. 359.

13 Fritz J. Raddatz: Blasen aus der Wortflut. In: Die Zeit, Nr. 47 vom 17.11.1978.

14 Vgl. Burkhardt Lindner und Hans Burckhardt Schlichting: Die Destruktion der Bilder: Differenzierungen im Montagebegriff, in: alternative, H. 122/123, S. 209ff.

15 Vgl. Annegret Jürgens-Kirchhoff: Heartfield und/oder Schwitters? Zur Rekonstruktion bürgerlicher Kunstideologie, ebd., S. 252ff.
16 Martin Walser: Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt a.M. 1981.

Jost Hermand

# Das Floß der Medusa

## Über Versuche, den Untergang zu überleben

„Me-ti empfahl seinen Schülern, ihre jeweiligen Beschäftigungen in einer solchen Form zu notieren, als sei es für eine Biographie, angefertigt für die Klasse, für die sie zu kämpfen vorhatten" (Bertolt Brecht).

Mit all dem hohen Ernst, der Peter Weiss auszeichnet, stellt er in seiner *Ästhetik des Widerstands* und den dazugehörigen *Notizbüchern* die menschliche Geschichte – direkter als je zuvor – als eine Geschichte von Klassenkämpfen dar. Es geht ihm dabei, was an seiner Haltung immer erneut beeindruckt, um die unverhüllte, nackte, konkrete Wahrheit, wie sie sich am vehementesten in der Erniedrigung, Ausbeutung, ja Ausschlachtung der Unteren durch die Oberen manifestiert. Weiss will damit der Erkenntnis dienen, daß es wichtiger ist, der ungeschminkten Wahrheit ins Gesicht zu sehen, als sich durch irgendwelche Beschönigungen oder Verfälschungen in einen fortwirkenden Zirkel von Lügen zu verstricken. Während es in seinen früheren Werken in aller Offenheit um die Liquidierung der Juden in Auschwitz (*Die Ermittlung*), die Versklavung der Schwarzen in Angola (*Lusitanischer Popanz*) oder das Völkermorden in Vietnam (*Viet Nam Diskurs*) gegangen war, wendet er sich in seiner *Ästhetik des Widerstands* all jenen Unterdrückten, Getäuschten, Irregeführten, Leidenden, Gefolterten und Hingerichteten der Jahre zwischen 1933 und 1945 zu, die sich gegen den Faschismus (und zum Teil auch gegen den Stalinismus) aufzulehnen versuchten. Und auch bei diesem gnadenlosen Erinnerungsprozeß wird nichts beschönigt. Wiederum verschont Weiss seine Leser nicht mit einer Geschichtsanalyse, die neben den unbezweifelbaren Heldentaten auch die Sackgassen, Rückschläge, Niederlagen und Greueltaten nicht übersieht.

Zur ästhetischen Veranschaulichung all dieser Kämpfe, aber auch Ängste, Bedrückungen und Greuel zieht Weiss diesmal eher Werke der bildenden Kunst als Werke der Literatur heran. Schließlich hat sich dieser Mann – von „der bildenden Kunst kommend", wie er schreibt (N 17) – fast zwanzig Jahre lang „in erster Linie als Maler" empfunden (N 119). Und das mußte sich in einer ‚Autobiographie' – wie schon in früheren autobiographischen Schriften – besonders

deutlich niederschlagen.[1] In der *Ästhetik des Widerstands* wie auch den *Notizbüchern* werden deshalb nicht nur Landschaften und Städte wie „Bilder" beschrieben, sondern auch Hunderte von anderen Malern und Bildern erwähnt. Dadurch nimmt das Ganze streckenweise fast den Charakter einer Folge höchst inhaltsträchtiger Denkbilder an, die aus der schrecklichen, aber unkonzentrierten Wirklichkeit in eine wesentlich konzentriertere und darum noch schrecklichere Wirklichkeit übersetzt worden sind.

Es gibt Leser und Kritiker, die darin den Ausdruck einer bildungsbürgerlichen Überlegenheit sehen. In solchen Abschnitten verhalte sich Weiss, wie es heißt, gegenüber den Arbeitern geradezu paternalistisch. Dabei ist seine Intention genau die gegenteilige. Weiss will auf diese Weise den unverzichtbaren Anspruch aufrechterhalten, daß sich der Marxismus – gerade auch in der täglichen Praxis – als der legitime Erbe aller großen Kunst bewähren müsse. Deshalb erschiene es ihm viel ‚herablassender', neben der Kultur der Oberen eine sogenannte „Volks"-Kultur zu etablieren (N 403). „Wie Brecht sagte", zitiert er an einer Stelle, „für die Arbeiterklasse ist nur das Beste gut genug" (N 322). Seine „Ästhetik des Widerstands" wendet sich daher scharf gegen die „klassenbedingte Aussperrung" der Unteren „von den ästhetischen Gütern" (N 419) und versucht, diese Unteren auch auf dem Gebiet der Kunst als vollgültige bildungshungrige Menschen ernstzunehmen, die sich endlich auch jene Kunstwerke aneignen sollten, die man ihnen solange vorenthalten habe.[2]

Allerdings faßt Weiss hierbei keine Aneignung an sich, sondern eine Aneignung von unten, das heißt Deutung der älteren und gegenwärtigen Kunst zum Zwecke der Unteren ins Auge. Statt sich Kunst gegenüber rein akademistisch oder ästhetizistisch zu verhalten, will er zeigen, daß auch Kunst, und zwar besonders die große und größte, stets Ausdruck von Klassenkämpfen war. Es geht ihm also nicht darum, seinen Lesern vorzuführen, was das jeweilige „Kunstwerk für seine Epoche bedeutet" habe, sondern was es für die Unterdrückten „unsrer Gegenwart" bedeute (N 602). Schließlich habe es in Kunst und Leben stets zwei Kulturen gegeben. Auf der einen Seite sehe man die Herrscher, die Großkopfeten, die Triumphierenden, auf der anderen die Beherrschten, die Niedrigen, die Unterlegenen, deren Aufstände gegen die jeweils Mächtigen fast immer gescheitert seien. Da diese Unteren in fast allen Ländern der Erde auch heute noch die Unteren seien, wendet sich Weiss scharf dagegen, sie in heroisierender Manier als die Siegenden, Triumphierenden, Strahlenden, Erhabenen darzustellen. So erscheint ihm etwa das berühmte Bild *Die Freiheit auf der Barrikade* von Delacroix mit dem bu-

senstrotzenden und fahnenschwingenden Idealweib viel zu posiert (1, 341). Ähnlich skeptisch betrachtet er Bilder, die den geschundenen „Arbeitsmann“ oder die „mütterliche Proletarierin“ à la Meunier in großartiger „Heldenpose“ darstellen (N 110). Wesentlich überzeugender findet er dagegen die Arbeiter auf dem Bild *Der Streik* des Deutsch-Amerikaners Robert Koehler (1, 357), wo selbst im Gestus des Aufstands noch der Gestus des Ausgebeutetseins zum Ausdruck komme. Den gleichen Wahrheitsgehalt haben für ihn Gemälde wie die *Arbeitenden Kinder* von Perow, die *Zwangsarbeiter beim Bau einer Eisenbahnlinie* von Sawitzky, der *Heizer* von Joroschenko, das *Eisenwalzwerk* von Menzel, die *Steineklopfer* von Courbet oder die *Ährenleserinnen* von Millet – also Gemälde von Arbeitern, die von ihren Schöpfern mit der Würde des Gedemütigten, Geduckten, Ausgebeuteten ausgestattet seien.

Doch fast noch zentraler als all das empfindet Weiss jene Bilder, welche die Niederschlagung der Unteren durch die Oberen schildern. So wird schon in der einleitenden Beschreibung des Pergamonaltars die Niederringung der rebellischen Titanen durch die olympischen Götter von dem theoretisierenden Arbeiter Heilmann im Sinne der marxistischen Klassenkampflehre ausgelegt. Und zwar werden hierbei die Leser nicht mit den grausigen Details dieses Kampfes verschont: nämlich den „Würgegriffen um Bauch und Hals“, den „Hieben schwerer Waffen“, der „Zerfleischung und Zernichtung“, dem „Plätschern des Bluts“, ja dem allgemeinen „Massaker“ (I, 7ff.). Und solche Bilder der Erniedrigung, Versklavung und Abschlachtung tauchen auch im weiteren immer wieder auf. Dazu gehören vor allem die Beschreibung der *Schlacht von Issus* von Altdorfer (N 604), der *Erschießung der Aufständischen* von Goya (1, 345), des *Guernica*-Bildes von Picasso (1, 332), der *Dullen Griet* von Brueghel, die wie eine Kriegsfurie durch eine verwüstete Landschaft schreitet (2, 147), der *Apotheose des Krieges* von Weraschtagin, auf der ein Berg von Totenschädeln von Krähen überflattert wird (N 347), oder des Bildes *Les Massacres* von Antoine Caron, von dem es heißt: „Überall abgehaune Köpfe auf Pfählen aufgereiht, vorn aufgeschichtete Leiber, das Herz herausgerissen, Blut strömt aus dem Stumpf des Halses, der Kopf liegt daneben, ein Paar liegt umarmt, mit abgehackten Köpfen“ (N 236).

Doch es sind nicht allein solche Kriegs- oder Revolutionsszenen, auf denen die blutige Niederringung aller Aufbegehrenden gegen die Herrschenden dargestellt wird, auf welche das Auge von Weiss fällt, sondern es tauchen in diesen fünf Bänden auch Bilder auf, in denen sich das Grauen – jenseits aller Klassenkämpfe – zum ‚Grauen an sich‘ zu verdichten scheint. Man denke an die Bilder der Sintflut von

Poussain, die Leichenschauhausszenen von Charles Meryon oder Bilder anderer Randzonen des Lebens, wo lediglich Krankheit, Gebrechen, Wahnsinn, Tod und Fäulnis herrschen, das heißt wo sich ein ,,Gefilde des Grauens" auftut (N 608), das in seinen apokalyptischen Zügen an das „Ende der Welt" gemahnt (N 468). Hier öffnet sich jenes Inferno, jene ,,Unterwelt" (N 669), in der es nur noch Leid und Gequältheit, nur noch Todverfallenheit und Auflösung, nur noch den absoluten ‚Schrecken' zu geben scheint.

Von zentraler Bedeutung für die Gesamtinterpretation der *Ästhetik des Widerstands* ist dabei das mehrfach erwähnte Bild *Das Floß der Medusa* (1819) des jungen Géricault, das wie ein kaum zu überbietendes Symbol des Grauens wirkt. Von den 150 Menschen, die sich 1816 beim Untergang der *Medusa* vor der afrikanischen Küste auf dieses Floß gerettet hatten, waren nach zwölf Tagen – nach erbitterten Kämpfen aller gegen alle – nur ,,noch fünfzehn am Leben" (1, 344). Und diesen zwölften Tag versucht Géricault auf seine riesige Leinwand (fünf mal sieben Meter) zu bannen. Man sieht das Floß, auf dem sich neben einigen Leichen noch zwölf Überlebende befinden, die gerade am Horizont eine Fregatte entdeckt haben und daher mit letzter Kraft ein weißes Tuch in die Höhe recken, während im gleichen Augenblick von links eine gewaltige Woge heranrollt, die sie zu verschlingen droht. Wie wir von Weiss erfahren, hat der wahrheitsbesessene Géricault, bevor er dieses Bild malte, nicht nur alle ,,Überlebenden" interviewt und sich ein ein ,,Modell dieses Floßes" bauen lassen, sondern auch mehrere ,,Hospitäler und Leichenschauhäuser" aufgesucht, um die ,,Physiognomie von Geisteskranken und Sterbenden" zu studieren. Ja, Géricault hat sogar in Gefängnissen von den ,,Köpfen und Rümpfen Guillotinierter" genaue Zeichnungen angefertigt (1, 348). Es gibt darum zu diesem Bild über vierzig Vorstudien, vor allem von Köpfen mit ,,rohen Schnittflächen am Hals" und ,,wäßrig ausgeflossenem Blut", das heißt von Hingerichteten, deren weit ,,aufgesperrte Münder", ,,klaffende Lippen" und heraushängende Zungen ,,noch den letzten Schrei zu tragen" scheinen (2, 120).

Für Weiss, der mit der gleichen Wahrheitsbesessenheit an solche Szenen herangeht, ist also dieses Bild erst einmal die ,,Vision eines gehetzten, verstörten Lebens" (1, 347). Er sieht darin ein Gemälde, auf dem die ,,Faszination des Todes" dominiert (N 432). Es fällt deshalb in seinen *Notizbüchern* sogar das Wort vom ,,Hades-Bild", das in seinen ,,leichenfarbenen" Tönen die tiefste Erniedrigung des Menschen abzuschildern versucht (N 236). Im Sinne dieser Sehweise wirken die dargestellten Verhungernden und Verdurstenden, deren Leiber mit ,,Quetschungen und Wunden" bedeckt sind, deren

Haut teilweise von „Salzwasser aufgerieben" ist, die ihren eigenen „Urin" trinken, die das „rohe Fleisch der Leichname" mit ihren Messern „zerteilen", die vom „Fieber" geschüttelt werden und ständig das „unaufhörliche Näherrücken des Todes" vor Augen haben (2, 16), auf den ersten Blick wie eine Rotte absolut Verdammter. So betrachtet, legt die Weißsche Beschreibung dieses Gemäldes eine Interpretation nahe, die in dem Ganzen eher den Ausdruck einer ‚Ästhetik des Schreckens' als einer ‚Ästhetik des Widerstands' erblickt.

Wie bekannt, sind solche Einwände gegen Weiss schon oft laut geworden. Während ihn eine Gruppe seiner Kritiker gern einer ‚rosaroten' Blickrichtung bezichtigt,[3] schiebt ihm eine andere lieber eine eindeutig ‚schwarze' unter. Zur letzteren gehört ein Mann wie Karl Heinz Bohrer, der Weiss selbst nach dem *Lusitanischen Popanz* und dem *Viet Nam Diskurs* vorgehalten hat, in seinem zu Horror neigenden Surrealismus – trotz aller an Brecht geschulten Techniken – letztlich ein „jüngerer Bruder Kafkas und Genets" geblieben zu sein.[4] Bohrer glaubt sich zu dieser Sicht berechtigt, indem er bei Weiss eine deutliche Neigung zu sado-masochistischen Zügen, zu Grauen, Alpträumen und Selbstpeinigungen aufzuspüren versucht. Er verweist dabei nicht allein auf die frühen Prosatexte (*Der Schatten des Körpers des Kutschers, Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*), in denen eine kafkaeske Welt der psychischen Zwänge, ein Surrealismus à la Max Ernst und ein eindeutiger Masochismus herrschten, sondern auch auf die späteren, angeblich dem Sozialismus angenäherten Dramen. Und so lesen manche, welche zu ähnlichen Anschauungen neigen, selbst die *Ästhetik des Widerstands* in erster Linie als einen Horror-Bericht, in dem die Darstellung politischer Unterdrückung immer wieder in eine Darstellung des Schreckens schlechthin übergeht.

Wenn man gegenüber einer solchen Sehweise des Weißschen Werkes den politischen Akzent eher auf den ‚Widerstand' als den ‚Schrecken' zu legen versucht, so muß das auch am Beispiel des von Weiss verwendeten Bilds vom *Floß der Medusa* möglich sein. Wenn dieses Bild nur den puren Schrecken veranschaulichen soll, hätten die Bohrer wirklich recht. Doch tut es das wirklich? Sehen wir uns daraufhin den Weißschen Text noch einmal etwas genauer an. Gegen eine rein pessimistische Deutung dieses Bildes spricht bereits die Tatsache, daß Weiss sehr ausführlich auf die historischen Umstände eingeht, die zu diesem Bilde führten. Géricault, so erfahren wir, wollte mit dieser Darstellung in erster Linie „die Korruption der Beamtenschaft, den Zynismus, die Selbstsucht der Regierung" bloßstellen (1, 343), die nach dem Wiener Kongreß einen Kolonialismus ohne Opfer auf Verluste anzukurbeln versuchte. Als die *Medu-*

*sa* durch die Unfähigkeit ihres Kapitäns und die mangelhafte Ausrüstung des Schiffes schließlich Schiffbruch erlitt, lesen wir weiter, hätten der Kapitän, die höheren Offiziere und die einflußreichen Passagiere sofort „mit Gewalt" von den Rettungsbooten Besitz ergriffen, während die Anderen, die ‚Niederen' mit einem unsicheren Floß vorlieb nehmen mußten (1, 344). Géricaults Werk habe daher in Paris als ein „gefährlicher Angriff auf die etablierte Gesellschaft" gegolten (1, 343). „Der vom Maler geschilderte Augenblick", schreibt Weiss unzweideutig, „da der Mast der rettenden Fregatte am Horizont auftauchte, war mit solcher Verzweiflung, solchem Aufruhr geladen, daß die Vertreter der bourbonischen Restauration ihn mit Recht als den ersten Schritt zur Revolte gegen ihr Regime deuteten" (1, 344). Den Akzent also rein auf den ‚Schrecken' zu legen, wird diesem Bilde nicht gerecht.

Doch auch die Einbettung der „Medusa"-Episode in den Gesamtzusammenhang des Romans läßt an sich nur eine politisch-allegorische Deutung dieses Bildes zu. Die Beschreibung des Géricaultschen Gemäldes steht nämlich am Ende des ersten Bandes, nach dem gescheiterten Einsatz der Internationalen Brigaden im Spanienkrieg, direkt neben den Beschreibungen von Picassos *Guernica*-Bild und der *Erschießung der Aufständischen* von Goya, die von Weiss ebenfalls nicht defätistisch, sondern als Mahnmale des ‚Widerstands' interpretiert werden. So heißt es etwa von den Aufständischen auf Goyas Bild, daß sie dem Erschießungskommando mit „wildem Trotz" ins Auge gestarrt hätten und daher fast den Eindruck der Überlegenen erweckten (1, 346). Von Picassos *Guernica*-Bild hören wir, daß es – genau besehen – beides, nämlich „Zerschmettrung und Erneurung, Verzweiflung und Hoffnung", ausdrücke (1, 332). Und so schreibt Weiss auch über die wilde Rotte auf dem *Floß der Medusa*: „Voller Verachtung den Angepaßten den Rücken zukehrend, stellten die auf dem Floß Treibenden Versprengte dar einer ausgelieferten Generation, die von ihrer Jugend her noch die Bastille kannte." Ja, der Winkende unter ihnen, „ein Afrikaner, vielleicht zum Verkauf als Sklave auf die Medusa verladen", lasse sogar „den Gedanken aufkommen an die Befreiung aller Unterdrückten" (1, 345).

Auf diese Weise reihen sich selbst diese auf dem Floß Herumtreibenden – nach Weißens Meinung – in die Kette der „Insurgenten von Madrid Achzehnhundert Acht, der französischen Revolutionäre Achtzehnhundert Dreißig, der Kommunarden" Achtzehnhundert Einundsiebzig sowie aller Aufbegehrenden ein, deren Kampf zwar gescheitert sei, die aber dennoch ein Fanal des ‚Trotzalledem!' oder ‚Das nächste Mal besser!' bildeten. Ihr Tod sei kein „unterhaltender Tod", wie es heißt, „sondern ein aufrüttelnder" (N 458). Und damit

unterscheidet sich diese Szene von so mancher modischen Untergangsstimmung der letzten zehn bis zwölf Jahre, die überhaupt keine politische Intention mehr erkennen läßt, sondern wo nur noch das Irrationale, Grauenvolle, Entsetzliche, Ahistorisch-Absurde dominiert.[5] Bei Weiss wird dagegen selbst dem Brutalsten, Schrecklichsten noch ein politischer Sinn abgerungen. Hier geht es nicht um den ewigen Kreislauf von Schlachten und Geschlachtetwerden, sondern letztlich um eine sorgfältig analysierte und damit ‚erkannte' politische Realität.

Allerdings werden hierbei die offenkundigen Niederlagen, wie das im Rahmen einer solchen Sehweise häufig geschieht, nicht einfach im Sinne eines zweckbetonten Optimismus in Siege umgelogen. Doch das verbot sich schon wegen der aktuellen Bedeutung, die dieses Bild bei Weiss annimmt. Schließlich ist der Untergang der *Medusa* und das Ausgesetztsein auf einem brüchigen Floß, das von den Wogen willenlos hin- und hergeworfen wird, für ihn nicht nur ein Symbol des französischen Kolonialismus, sondern auch für die Situation all jener westlichen Linken, die sich nach der Niederlage im Spanischen Bürgerkrieg, dem Abschluß des Stalin-Hitler-Paktes, dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und der Isolierung im Exil plötzlich auf sich selbst zurückgeworfen sahen und an den Rand der Verzweiflung gerieten. Um selbst in einer solchen Situation, die der schlimmsten Niederlage der Linken in diesem Jahrhundert gleichkommt, nicht völlig unterzugehen, griff Weiss das Bild vom *Floß der Medusa* auf. Angesichts der allgemeinen Zerfleischung, die bis in das eigene Lager reichte, gab es für ihn plötzlich keinen „reinen, eindeutig gerechten Kampf" mehr (N 188). Sogar der Kampf der Besten um den Fortschritt, ja selbst um das bloße Überleben, mußte in diesen Jahren, wie es heißt, immer wieder mit „Gewalttaten, Heuchelei, Blut und Lügen erkauft werden" (N 188).

Und darin scheint mir der tiefste Sinn seines *Medusa*-Bildes zu liegen. Weiss geht davon aus, daß gerade die großen Kunstwerke, wenn wir mit neuen Fragestellungen an sie herangehen, plötzlich einen ungeahnten Bedeutungszuwachs erleben – wie überhaupt Kunst für ihn nur Sinn ‚im Lichte unserer Erfahrungen' hat. Und so benutzt er Géricaults Bild vom *Floß der Medusa* als ein historisches Menetekel, um damit jeder falschen Beschönigung, Heroisierung oder gar Verfälschung der Geschichte des Exils in den Jahren zwischen 1938 und 1941 entgegenzutreten. Weiss vertraut nun einmal darauf, daß im Kampf gegen die beschönigende Lüge die beste Medizin stets die unverfälschte Wahrheit sei. Er hält nichts von einer Strategie, die sich lediglich auf die Schulter klopft, nur die lichten Momente akzentuiert, nur die Heldentaten herausstreicht, nur die auf-

steigende Linie betont. Weiss will auch die Rückschläge zeigen, will Mahnmale aufstellen, will nicht nur beweihräuchern, sondern auch aus Fehlern und Irrwegen lernen. Und er tut das ohne Rücksicht darauf, daß ein Zuviel an Schrecken manche der Gutwilligen vielleicht deprimieren oder auch total passiv stimmen könnte. Man sollte darum auch folgende Fragen nicht aus dem Auge verlieren: Werden nicht Menschen durch eine solche Methode (die an das Prinzip des ständigen Bombardements mit ‚Bad News' erinnert) eher zum Defätismus als zum Widerstand erzogen? Brauchen nicht manche auch gewisse Fingerzeige in eine bessere Zukunft? Muß man nicht auch das Stafettenprinzip in der Geschichte hervorheben? Sollte man nicht auch zeigen, wieviele Unverzagte, Vorbildliche, ja sogar ‚Helden' es damals gegeben hat?[6]

Nun, damit schießen wir bereits über das Ziel hinaus. Solche Unverzagten gibt es nämlich in der *Ästhetik des Widerstands* durchaus – und es wird ihnen auch der gebührende Respekt erwiesen. Aber die Weißsche Erzählstrategie geht weniger von ihnen als von der bitteren Einsicht in die Niederlage der deutschen Arbeiterklasse im Jahre 1933 aus. Daß Weiss trotz dieser Einsicht nicht beim Defätismus landet, ist die eigentliche Größe dieses Romans. Weiss sieht nun einmal die Dinge weder schwarz noch rosig, sondern stets in ihrem untrennbaren Ineinander von „Entsetzen und Aufbegehren" (1, 73). Der Widerstand wird daher stets vor der Folie jener Unterlegenen, Geschlagenen und Toten gesehen, die ohne große Rühmung in den Hades eingegangen sind, weil sie weder in das Geschichtsbild der einen noch der anderen paßten. Mit den einen sind die Sozialdemokraten gemeint, die überhaupt kein Geschichtsbewußtsein mehr besäßen (2, 305), mit den anderen die Kommunisten, die zwar noch immer ein deutlich ausgeprägtes Geschichtsbewußtsein hätten, aber ihre eigenen Fehler gern zu kaschieren suchten. Im Gegensatz zu solchen Sehweisen will Weiss die Geschichte der Jahre zwischen 1933 und 1945 wieder völlig neu aufrollen, wieder einen Blick auf das Oben und Unten werfen, seine Leser wieder mit der ‚reinen Wahrheit' konfrontieren. Und zwar tut er dies nicht als böswilliger Nonkonformist oder gar hämischer Störenfried. Im Gegenteil. Er tut dies aus dem Gefühl heraus, hiermit der ‚dritten Sache' den einzig richtigen Dienst zu erweisen. Weiss hat dadurch ein höchst unbequemes und zugleich höchst aufwühlendes Buch geschrieben, an dem wir auch unsere eigenen Aktivitäten messen sollten. Wer sich von ihm ansprechen läßt, sollte sich allerdings auch mit den Konsequenzen der in ihm vertretenen ‚Haltung' auseinandersetzen. Vielleicht werden solche Leser daraus die Stärke gewinnen, selbst in Zeiten der äußersten Bedrängnis nicht in eine selbstquälerische ‚Äs-

thetik des Schreckens' zurückzufallen, sondern ebenfalls Widerstand zu üben.

## Anmerkungen

1 Vgl. zum „Bilderdenken" in den frühen Weiss-Romanen Reinhold Grimm: Blankenburgs ‚Fluchtpunkt', oder Peter Weiss und der deutsche Bildungsroman. In: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur 2, 1971. S. 242f.
2 Vgl. Klaus Scherpe: Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands" – Antworten eines lesenden Arbeiters? In: Weimarer Beiträge, 1978, H. 1, S. 158ff.
3 So Reinhart Baumgart: Ein rotgeträumtes Leben. In: Süddeutsche Zeitung (Nr. 246 vom 25./26.10.1975) und Franz Schonauer, Roter Heiligenschein ums eigene Haupt. In: Der Tagesspiegel (Nr. 9190 vom 7.12.1975).
4 Karl Heinz Bohrer: Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte eines Individualisten. In: K.H.B., Die gefährdete Phantasie, oder Realismus und Terror. München 1970, S. 63.
5 Vgl. hierzu Herbert Claas und Karl-Heinz Götze: Ästhetik und Politik bei Hans Magnus Enzensberger und Peter Weiss. In: Das Argument, Nr. 115, S. 369–381.
6 Vgl. Jost Hermand: „Die Literatur wird durchforscht werden". Einstellungen zum ‚progressiven' Erbe. In: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur 8, 1978, S. 33–59.

Christian Fritsch

# Engramme aus der Spiegelgasse

## Möglichkeiten und Grenzen der kulturrevolutionären Utopie

Im Jahr 1916 war die Spiegelgasse in Zürich eine historische Adresse: am unteren Ende das Cabaret Voltaire, Domizil der Dadaisten, am anderen Ende die Exilunterkunft Lenins. 1970 wurde sie zur dramatischen Szene: im *Trotzki*-Stück imaginierte Peter Weiss den Streit Lenins mit den Avantgarde-Künstlern; die Spiegelgasse wurde zum Sinnbild dafür, daß die Revolution der Künste und die der Gesellschaft in der Geschichte nicht zueinander fanden, zum Sinnbild aber auch einer möglichen Synthese von Kunst und Kommunismus im Zeichen von Kulturrevolution. – Überzeugt, daß der gleiche Impuls, die bürgerlichen Ordnungen zu zerstören, die beiden Revolutionen trage, bietet im Stück Hugo Ball, bietet die ästhetische Avantgarde der Kommunistischen Partei ein Bündnis an: „Ihr müßt euch verbünden mit uns, ihr Rationalisten, ihr Revolutionsingenieure. [...] Wir müssen zusammengehn. Wir, die Emotionalen, die Unberechenbaren, und ihr, die Planer, die Konstrukteure. Keine Trennung. Sonst werden unsre Revolutionen im Sand versickern."[1] Das Bündnis kommt nicht zustande. Für Trotzki ist denkbar die Zusammenarbeit auf Zeit, bis eine klassenlose Gesellschaft das schöne Werk klassenloser Kunst möglich mache; für den Lenin des Stücks sind Regellosigkeit der Phantasie und Disziplin der Partei, sind Anarchie des Traums und Hierarchie des Verstandes unvereinbare, unversöhnbare Gegensätze. Die dramatis personae des *Trotzki* spielen an, was die Avantgardebewegungen und die kommunistische Bewegung bis heute in der Wirklichkeit trennt; sie spielen zugleich aus, was als Gegensatz von Traum und Tat den *Hölderlin,* was als Sturm auf die Bastille und Befreiung aus den Gefängnissen des Inneren den *Marat/Sade* strukturiert.

Hinter den Gegensätzen steht das Verlangen nach ihrer Synthese, steht das Ziel ihrer Einheit als vorgestellter Ursprung. Die Gegensatzstruktur der früheren Werke erscheint in der *Ästhetik des Widerstands* in dem fast paradoxen Bild gesellschaftlich eingreifenden Handelns als „geschloßne Organisation" und durch „absolute Freiheit der Phantasie" (2, 19). Den Wunsch nach Einheit, die Notwendigkeit der Synthese läßt der Roman durch die Figur Willi Münzenbergs aussprechen: „daß immer zwei scheinbar gegensätzliche

Mächte in uns wirkten, die eine Geduld, Disziplin verlangend, die andre unsre Radikalität herausfordernd, die eine konstruktiv, die andre rasend gegen Erstarrtes, und es zeigte sich dann, daß dies doch nur zwei Seiten derselben Sache waren, und daß sie beide aufgenommen werden mußten, wollten wir uns zur vollen Geltung bringen." (2, 54f.) Uns zur vollen Geltung bringen – das weist zurück auf den Eingang des Romans. Unter der faschistischen Diktatur, im Berlin des Jahres 1937, im bürgerlichen Lagerhaus der Kultur, dem Museum, vor der Kunst gewordenen Darstellung von Herren und Knechten, dem Pergamon-Fries, geht eine Gruppe junger Arbeiter und Intellektueller daran, sich selbst ein Bild zu machen von der Kultur, zu der sie als Zuschauer wohl, nicht aber als Beteiligte zugelassen sind. Nicht Hunger nach Bildung treibt sie, sondern der Wunsch, zu einem „Bild, das uns selbst enthielt" (2, 55) zu gelangen. Dieser Wunsch geht über eine veränderte Kunst mit neuen Inhalten, neuen Formen hinaus; ihr Blick, vor dem Fries, vor Picassos *Guernica* und an Kafkas *Schloß* geschult, bewährt seine selbständige Urteilskraft angesichts des Dickichts von Lügen, Halbwahrheiten und Rechtfertigungen über die Kämpfe der Spanischen Republik. Ihr „Sich selbst ein Bild machen" hat als Ziel Selbsttätigkeit im Diskurs und in der Gemeinschaft der Freien und Gleichen. Vor den Werken der Kunst und in den Taten der Politik klagen die Erniedrigten und Entrechteten das Versprechen von Aufklärung, Mündigkeit, ein. Aus der Sphäre der Kultur verlangen sie nach einer neuen Form des Verkehrs zwischen Menschen. Mit der *Ästhetik* des Widerstands konstruiert Peter Weiss in die Dokumente der Geschichte von Niederlagen und Sackgassen der Arbeiterbewegung die versuchte Geschichte von Emanzipation.

Emanzipation aber erscheint in der *Ästhetik des Widerstands* unablösbar von der Rolle, die Kunst im Prozeß der Revolution spielt. Wie aber wird Kunst, vor allem die zeitgenössische, die avantgardistische, Teil der angezielten Revolution, wie ist beider Verbindung zu sehen? Es gibt eine Deutung als arbeitsteiliges Bündnis, als wechselseitige Ergänzung: „[...] nur wenn Kunst wie Politik ihren jeweiligen Bedingungen Rechnung tragen, können sie erfolgreich sein und sich ergänzen, [...]."[2] Diese Interpretation kann sich auf folgende Passage im Roman berufen – zum Scheitern der Spiegelgasse führt Münzenberg darin aus: „Die Künstler in der Spiegelgasse waren sich ihrer eigentlichen Aufgabe, nämlich, die politische Revolution zu ergänzen, ebensowenig bewußt wie die Politiker, die der Kunst keine umwälzenden Fähigkeiten zutrauen wollten." (2, 58) Muß aber solche ‚Ergänzung' gelesen werden als wechselseitige Rücksichtnahme, als notdürftiger modus vivendi im status quo?

Denn so blieben Kunst und sozialistische Politik jeweils auf sich gestellt. Die Suche aber nach einer weit engeren Verbindung der beiden Pole[3] wird für Peter Weiss notwendig, weil jedes nur arbeitsteilige Nebeneinander in der Geschichte zum Ausschluß der Avantgarde-Kunst aus dem Kommunismus führte; die *Notizbücher* halten fest: „Die experimentelle Form im Kunstwerk, die der revol. Kraft verwandt ist, mußte immer wieder dem Konservativismus weichen, die Praktiker der sozialistischen Revolution holten sich immer wieder ihre atavistischen Gewohnheiten zurück." (N 172f.) Die Ergänzung der Politik durch die Kunst erweist sich als die Vollendung der politischen, ökonomischen und sozialen Umwälzung. „Heute", und Münzenberg sagt das im Paris des Jahres 1938 vor den geschlagenen Spanienkämpfern, „Heute, da für mich die Zeit reif ist, um die Linien, die damals [d.h. in der Spiegelgasse, C.F.] entstanden, zusammenzuführen, sehe ich, daß wir mit der kulturellen Revolution den Umbruch meinten, der den politischen Kampf erst zur Erfüllung bringen konnte." (2, 63) *Kulturrevolution* umschreibt jene für Peter Weiss ungenannte Qualität der Revolution, welche die Kraft bietet, der Faschisierung des bürgerlichen Lebens zu widerstehen und zugleich der Perversion des Sozialismus in Bürokratie und Stalinismus zu entgehen.

Dazu noch einmal die *Notizbücher:* „Es war etwas Schreckliches, was hier geschah, und dies verbarg sich unter den Schrecken des Krieges. Das Eigentliche, das Ursprüngliche, der natürliche Aufstand gegen das Deformierte, Pathologische, war längst verschwunden, [...] die aufrechte Haltung, der stolze Schritt aus eigner Kraft, dies alles ging verloren unter all den vernunftmäßigen, perfektionistischen Maßnahmen, [...] indem an die Organisation, die richtige Strategie, die Aufrechterhaltung des großen Verbindungsnetzes gedacht werden mußte, geriet dieses Unscheinbare, Ursprüngliche in Vergessenheit, [...] . [...] wir suchten uns verstohlen zu diesen geheimen Regungen, und lernten so, daß es etwas gab, daß der Revolution angehörte, das bei uns nie genannt wurde, das bei uns keinen Namen hatte, und das vielleicht einen der beständigsten Werte der Revolution ausmachte." (N 127f.)

Kunst wäre das Eingedenken jener ungenannten Qualität. Dieses Eingedenken will eine andere Politik *für* den Sozialismus und eine andere Kunst *im* Sozialismus; es will ein anderes Leben.

Von der Utopie der Kulturrevolution erfährt die Spiegelgasse ihre Sinngebung; im Gedanken der Kulturrevolution mündet der Versuch von Peter Weiss, Lenin und Dada, Surrealismus und Sozialismus zu vereinen: „Die Spiegelgasse wurde zum Sinnbild der gewaltsamen, doppelten, der wachen und der geträumten Revolution." (2, 59) Mit

dem anspruchsvollen Ziel der kulturellen Umwälzung wird Kunst im ‚Leben' notwendig, wird sie unersetzlich. Einen „großen Entwurf gegen den Zeitgeist"[4] hat Heinrich Vormweg die *Ästhetik des Widerstands* genannt; den Zweifel an der Macht des Wortes teilt Peter Weiss nicht; den Rückzug ins Private, nach der Politisierung der Literatur, unter der gemurmelten Entschuldigung ‚Tendenzwende' tritt er nicht an. Läßt sich sein Roman lesen als die Chronik der *„Schwierigkeit zu widerstehen"*,[5] so sind Kunst und Kultur darin anwesend als die Kraft standzuhalten, erscheint – in einer Formulierung von Frank Benseler – die „kulturrevolutionäre Utopie als Bedingung des Widerstandes".[6]

Gegen die Geschichte macht Peter Weiss die revolutionäre Kraft der Kunst zu seiner Geschichte. Zur Abwehr der faschistischen Barbarei wird Kunst aufgerufen, die ästhetische Erfahrung führt ihre Betrachter in den Spanischen Bürgerkrieg und zu den Widerstandsgruppen in Stockholm und Berlin. So wird Kunst Antrieb zur Politik des Antifaschismus. Aber damit muß sie sich noch nicht mit der damaligen Politik der Sowjetunion und der Arbeiterparteien gegen den Faschismus identifizieren. Angesichts der Moskauer Prozesse und des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakts, angesichts der dauernden Spaltung der Arbeiterbewegung muß – gerade unter der Perspektive einer Synthese von Kunst und Revolution – die kämpferische Ästhetik des Peter Weiss in ein antithetisches Verhältnis zu sozialistischer Politik treten.[7] Aber auch noch die geschichtliche Erfahrung der (zeitweiligen) Isolierung der Kunst von politischen Praxiszusammenhängen integriert der Roman in den Gedanken ihrer Synthese: „Es mochte zutreffen, daß der eine beherrscht war von der Vorstellung einer unüberwindlichen Kluft zwischen der Kunst und dem politischen Leben, während für den andern die Kunst von der Politik untrennbar war. Vielleicht waren dies nur verschiedne Auffassungen von ein und derselben Sache, [...]." (3, 46)

Die diskursive Anlage der *Ästhetik des Widerstands* als ein roman d'essai erlaubt zu fragen, welche Denkmuster hinter dem Text stehen. Auf welcher Ebene wird eine mehr als arbeitsteilige Synthese von Kunst und Revolution denkbar, wie gelangt Kunst aus ihrer Sondersphäre in den Raum der Politik und wie sähe eine Politik aus, die ihren Raum mit der Kunst teilen könnte?

Wie verhält sich das anonyme Ich, das Chronisten-Ich des Romans, wie verhalten sich die proletarischen Selbsthelfer vor den Bildern? Sie erkennen in ihnen die Erfahrungen ihrer eigenen Arbeits- und Lebenswelt wieder, sie machen an ihnen Erfahrungen, die über ihren alltagspraktischen Horizont hinausgehen. Sie versenken sich

nicht in die Werke, sondern prüfen sie, vergleichen und urteilen; nicht Kontemplation also, sondern eine Aktivität besonderer Art.[8] Ihre Erfahrungen kommen sowohl aus den Bildern wie aus der Art, sie zu sehen. So vor dem Pergamon-Fries: „Herakles aber vermißten wir, den einzigen Sterblichen, der sich der Sage nach mit den Göttern im Kampf gegen die Giganten verbündet hatte, [...]. Nur auf ein Namenszeichen von ihm stießen wir, und auf die Tatze eines Löwenfells, das er als Umhang getragen hatte, [...] und Coppy nannte es ein Omen, daß grade er, der unsresgleichen war, fehlte, und daß wir uns nun selbst ein Bild dieses Fürsprechers des Handelns zu machen hatten." (1, 11) Was Heilmann, Coppi und das Chronisten-Ich hier tun, ist keine Rekonstruktion einer verlorenen Vergangenheit, ist nicht Projektion in die leeren Stellen des Frieses; indem sie daran gehen, sich selbst ein Bild zu machen, betätigen sie die Autonomie ihrer Urteilsfähigkeit und erfahren sich – denn kein einsames Ich, sondern eine Gruppe urteilt – als Teil eine egalitären Gemeinschaft.

Was hier an Erfahrung im Akt der ästhetischen Aneignung gewonnen wird, will ich erläutern im Rückgriff auf die philosophische Tradition, im Rückgriff auf Kants *Kritik der Urteilskraft.*[9] Bei der Analyse der Form des synthetischen Urteils „Das ist schön" stößt Kant auf folgende Eigentümlichkeiten eines solchen ästhetischen Urteils: es tritt auf „mit einem Anspruche auf *jedermanns* Beistimmung, als ob es objektiv wäre" (§32) – im Unterschied zur partikular-individuellen Aussage „Ich finde das schön" wird es formuliert in einer Allgemeinheit wie logische Sätze über die Natur. Subsumieren diese eine Erscheinung unter einen Begriff, so fehlt dem ästhetischen Urteil gerade der bestimmte Begriff, durch den der Anspruch auf allgemeine Gültigkeit zu beweisen, einem anderen die Anerkennung seiner Geltung abzunötigen wäre – „Das Geschmacksurteil ist gar nicht durch Beweisgründe bestimmbar, gleich als ob es bloß *subjektiv* wäre." (§33) Aus der Hierarchie des Verstandes entlassen, ist das ästhetische Urteil frei: „Der Geschmack macht bloß auf Autonomie Anspruch. Fremde Urteile sich zum Bestimmungsgrunde des seinigen zu machen, wäre Heteronomie." (§32) Die Eigenart des ästhetischen Urteils, nicht beweisbar, aber doch verbindlich zu sein, deutet Kant als eine Art von sensus communis: „Unter dem sensus communis aber muß man die Idee eines *gemeinschaftlichen Sinnes,* d.i. eines Beurteilsvermögens verstehen, welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um *gleichsam* an die gesamte Menschenvernunft sein Urteil zu halten, [...]." (§40) Das Urteil über Schönes weist zurück auf

die Verkehrsformen zwischen Menschen; das Prinzip der Kunst zeigt sich als ein soziales Prinzip.

Was in der Betätigung der ästhetischen Urteilskraft geschieht, ist eine besondere Weise von Vergesellschaftung. Kant hat das unter dem „empirische Interesse am Schönen" anvisiert:

„Empirisch interessiert das Schöne nur in der *Gesellschaft;* und, wenn man den Trieb zur Gesellschaft als dem Menschen natürlich, die Tauglichkeit aber und den Hang dazu, d.i. die *Geselligkeit,* zur Erfordernis des Menschen, als für die Gesellschaft bestimmten Geschöpfs, also als zur *Humanität* gehörige Eigenschaft einräumt: so kann es nicht fehlen, daß man nicht auch den Geschmack als ein Beurteilungsvermögen alles dessen, wodurch man sogar sein *Gefühl* jedem andern mitteilen kann, mithin als Beförderungsmittel dessen, was eines jeden natürliche Neigung verlangt, ansehen sollte." (§41) Die Unterscheidung von Gesellschaft und Geselligkeit trägt der materialistischen Einsicht Rechnung, daß die Menschen, vor allen Konstrukten eines contrat social, als Naturwesen sich bereits in Gesellschaft finden, unter dem Gebot der Naturbeherrschung, der Arbeit vorgängig vergesellschaftet sind. Das Geschmacksurteil geht darum auf das Bild einer bewußten, vom Humanitätsideal geleiteten Organisation dieser vorgängigen Vergesellschaftung. Prinzipien solcher Organisation sind Freiheit und Gleichheit, ist Demokratie: durch Beistimmung auf horizontaler Ebene, nicht durch Macht und Herrschaft von oben wird Konsens erzielt.

Entgegengesetzt ist das soziale Prinzip der Ästhetik darum nicht dem Naturzusammenhang der Gesellschaft, sondern deren Organisationsform unter Staat, Recht und Institutionen; der Demokratismus des Geschmacks konkurriert mit der etatistischen Vergesellschaftung von oben nach unten. In seiner *Ästhetischen Erziehung* hat Schiller diese Konkurrenz in den Gegensatz von *Naturstaat* und *Staat des schönen Scheins* auseinandergelegt; angesichts der Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft wird der Anspruch auf Freiheit und Gleichheit für alle zurückgenommen, aus Kants Demokratismus wird bei Schiller eine Elitenvorstellung: nur *in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln* gelten die sozialen Prinzipien des Ästhetischen. Diese ziehen sich in die Werke schließlich zurück: nur im ausgegrenzten Artefakt hat die bürgerliche Gesellschaft die Verwirklichung der Ideale, die doch ihre eigenen waren, geduldet und sie als allgemeine Forderung ernst genommen. Im Kunstwerk aber, das zeigen die Künstlertragödien vom *Werther* bis zum *Doktor Faustus,* hält sich das Bewußtsein der verhinderten Möglichkeit wach, die gesellschaftlichen Verkehrsformen human zu gestalten; von Werthers Bild einer vorstaatlichen, patriarchalischen Gemeinschaft zu Adrian

Leverkühns Vision einer Menschheit, die Kultur nicht haben, aber sein werde, geht durch die Literatur der Künstlertraum, Gesellschaft nach den Gesetzen der Schönheit zu organisieren.

Was als Versprechen einer anderen, besseren Ordnung in den Werken abgekapselt ist, Peter Weiss rückt es wieder vor die Werke und spricht es denen als Erbschaft und Aufgabe zu, die am Sturz der bürgerlichen Gesellschaft mitarbeiten. In den Akten der Aneignung von Kunst ändern sich die Kunst und die Rezipienten: Kafkas *Schloß* wird, wider den Strich, gelesen als Proletariergeschichte, aus der Chiffre für das Ausgeliefertsein an undurchschaubare Mächte wird die Erfahrung der eigenen Schwäche vor einer Herrschaft, die durchaus besiegbar ist. Diese Umdeutung ist nicht Willkür, sondern folgt, gegen das einzelne Kunstwerk, der Logik des Prinzips der Kunst: nicht mehr steht im Vordergrund das Leiden des großen Einzelnen an der Gesellschaft noch die korrespondierende Rolle des einsamen Lesers von Romanen; gesucht wird nach den Spuren der Erfahrungen einer Klasse, die Konfrontation mit dem Text geschieht nicht als Selbstbegegnung eines Individuums, sondern entfaltet sich zum geselligen Gespräch, zum öffentlichen Diskurs.[10] Umgedeutet und umgearbeitet wird so der Status, den Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft hat: nicht mehr in die Privatsphäre, sondern in Öffentlichkeit, in Politik gehört die Kunst. Indem der Roman solcherart ernst macht mit dem sozialen Prinzip im Kunsturteil, kann Peter Weiss die Arbeitsteilung, kann er die institutionalisierten Scheidewände zwischen ästhetischer und politischer Sphäre als „ideologische Verhärtungen" (Vgl. N 185) begreifen, denn seine Rezipienten bilden sich vor den Bildern nicht bloß zu genußfähigen Kennern, sie erleben auch kaum eine moralische Katharsis, sondern sie gewinnen (und *wollen* gewinnen) praktisch nutzbare und nützliche Erfahrung wie Selbsterfahrung. Die „Entwicklung der Urteilsfähigkeit des einzelnen", eine ästhetische, politische und lebenspraktische Fähigkeit, führt in der *Ästhetik des Widerstands* konsequent zur „Vorstellung des freien, selbstbewußt eingreifenden Proletariats" (1, 125); Kunst muß nicht mehr in den Raum der Politik überführt werden: mit ihrer Statusänderung steht sie bereits in diesem Raum.

Kunst steht im Raum der Politik, aber damit ist sie noch nicht Politik. Politik ist die Handlungsform von Staat und Institutionen; auch die Arbeiterklasse, will sie konflikt- und damit handlungsfähig sein, muß sich Organisationen in Gewerkschaften und Partei(en) schaffen. Aber der humanistische Entwurf, die ästhetisch fundierte Sozialutopie sperren sich gegen ihre Institutionalisierung. Dazu die *Notizbücher:* „Mit proletarischem Internationalismus wäre gemeint, daß wir uns bewußt sind, daß es *Menschen* sind, mit ihrem Willen, ihrer

Kühnheit, ihrer Phantasie, die die Erneuerungen hervorrufen – und nicht *Instanzen*." (N 750) Und näher über die *Ästhetik des Widerstands* als einer Hadeswanderung, als Transkription der *Divina commedia* ins Exil die folgende Eintragung:

„Die Zustände, in denen wir uns befinden, hier in den Kreisen des Inferno, in der Welt, wie Dante sie gesehn hatte. Wir gehn hindurch. Der Staat bleibt bestehn. Die fortschrittlichen Geister wollten den Staat wegräumen, wollten ihn absterben lassen unter dem reifenden Bewußtsein. Immer siegte das Umsichgreifen dieses Erstarrungsprozesses. Die Stalaktiten der Gesetze. Die Reise beginnt vom Punkt an, wo alle Hoffnung fahren gelassen werden muß. Die Illusionsbildungen, die wir mit großem Aufwand dagegen setzen." (N 466) Mit der Ablehnung von Staat als Verwaltung von Menschen, mit der Ablehnung der Starrheit des Rechts wiederholt sich bei Peter Weiss der Schillersche, der bürgerliche Gegensatz von Naturstaat und Staat des schönen Scheins als Konflikt von Politik und Kultur. Über die Kunst des Sozialistischen Realismus schreibt er: „hier wurde eine Kultur geschaffen, die im Dienste der Politik stehen sollte, wir aber dachten uns eine Kultur (Kunst), die uns ein Mittel sei, uns selbst gegenüber der Politik zu verwirklichen" (N 888). Gegenüber der Perversion befreiender, sozialistische Politik im Stalinismus an Reservaten der Humanität festzuhalten, das wäre nachvollziehbar. Verwundern aber muß ein anderer Satz aus den *Notizbüchern:* „Die Kultur ist nicht der Überbau, sondern die Basis menschlicher Tätigkeit" (N 645). Indem Kultur zur Basis universalisiert wird, gerät in Vergessenheit, was Kant noch wußte: daß die soziale Organisation nach dem Prinzip der Kunst gegenüber der Vergesellschaftung durch Natur, durch das Gebot der Arbeit sekundär ist. Denn Kultur ist die Ausweitung der Kunst auf die ganze Gesellschaft, ist das Bild einer schönen Gesellschaft. Im Gegensatz zur Natur meint Kultur das Herausarbeiten der Möglichkeiten des Menschen an ihm selbst und in seinen Produkten, meint eine Welt, die stets auf ihren Produzenten zurückweist. Kultur opponiert gegen eine Welt, in der die Verkehrsformen der Menschen zur sachlichen Gewalt von Institutionen geworden sind. Kultur wird so zum Gegenbild von Entfremdung, zur Utopie des Humanismus. Kultur war das geheime Leitbild des westlichen, des humanistischen Marxismus seit Georg Lukács! „Geschichte und Klassenbewußtsein".[11]

Mit *Kultur* wird für Peter Weiss jene Synthese von Kunst und Revolution denkbar, die mehr ist als ein arbeitsteiliges Bündnis: denn auf dem Boden von Kultur begibt sich Kunst nicht auf fremdes Terrain. Eine Welt, die stets auf ihren Produzenten zurückweist, hat ihr Modell ja am Kunstwerk; die Auflösung der Institutionen, der ver-

sachlichten Gewalt hat ihr Vorbild in der freien und gleichen Intersubjektivität der ästhetisch Urteilenden. Erscheint das Dilemma der Spiegelgasse als Konflikt von Kultur und Politik, so setzt ihre Synthese, die Spiegelgasse als *eine* Adresse voraus einen veränderten Begriff von Politik. Wohl gelangt Kunst in den Raum der Politik, aber eben nicht als Politik im geläufigen Sinne, sondern als alternativer Entwurf einer schönen Gesellschaft. Das geht in Peter Weissens Politikverständnis ein: „Lenin: den Aufstand marxistisch auffassen, d.h. als *Kunst.*" (N 167) Trägt herrschende Politik, und die der kommunistischen Parteien ist darin verstrickt, Schuld am letztlichen Scheitern des Widerstands, dann wird verstehbar der Entwurf einer anderen Politik, die nicht bloß zum *Ziel* das Reich der Freiheit hat – als Ziel allein kann es zur deklamatorischen Geste verkommen –, sondern die sich *in ihren Mitteln* aus diesem Ziel begründet. Basis solcher Politik wäre dann Kultur. Solcher Entwurf aber deutet auf die Utopie einer *Aufhebung von Politik in Kultur.* Die Ästhetik des Widerstands gibt wohl die Kraft, die Hadeswanderung durchs Exil zu überstehen, sie macht solidarischen Umgang zur aktuellen Erfahrung und zum sinnvollen Ziel; aber entwickelt sie damit auch Handlungsformen und Handlungsfähigkeit, die der Macht der bestehenden Institutionen gewachsen wären? Das befreiende Potential der Kunst müßte dann die paradoxe Anstrengung leisten, *mittels* Institutionen gegen Institutionen anzukämpfen.

Die Konsequenz der Kultur-Utopie, Institutionen aufzulösen zu „menschlichen Beziehungen" (N 917) und damit ihre sachliche Gewalt zu umgehen, will ich abschließend zeigen am Problem des Berufsschriftstellers, am Problem der (literarischen) Intelligenz.

Mit dem Programm der Kulturrevolution macht sich Peter Weiss das Ziel des Sozialismus zu eigen wie näher noch die Intention der historischen Avantgardebewegungen von Dada und Surrealismus, Kunst in Lebenspraxis zu überführen. Die Kunstgespräche des ersten Bandes aber nehmen an der kulturrevolutionären Intention der Avantgardebewegungen eine wesentliche Korrektur vor: „Auch der Dadaismus wies etwas von unsern Neigungen auf, er hatte in die feinen Stuben gespien, er hatte die Gipsbüsten von ihren Sockeln gestürzt und die Girlanden der kleinbürgerlichen Selbstverherrlichung zerrissen, das war uns recht, der Verhöhnung des Würdigen, der Lächerlichmachung des Heiligen stimmten wir zu, doch für den Ruf nach totaler Zertrümmerung der Kunst hatten wir nichts übrig, solche Parolen konnten sich diejenigen leisten, die übersättigt waren von Bildung, wir wollten die Institutionen der Kultur erst einmal heil übernehmen, sehn, was dort vorhanden war und unsrer Lernbegier

dienstbar gemacht werden konnte." (1, 57) Also nicht der Bruch mit der Tradition, nicht die Negierung der Werkgestalt, nicht die Liquidation der Kunst zugunsten einer ästhetischen Organisation des Lebens. Auch als Fernziel wird die These vom Ende der Kunst nicht unterschrieben: in den *Notizbüchern* taucht die kulturrevolutionäre Intention in Gedanken von Herbert Marcuse auf: „Hodann: einmal wird es Kunst garnicht mehr geben, das hat Hegel gesagt, und er meinte genau das gleiche, er meinte die Kunst, die an Namen, an sogenannte Genies gebunden ist. Im Reich der Freiheit, in dem wir alle uns geistig betätigen, wird der künstlerische Ausdruck etwas Allgemeines sein, verbunden mit der alltäglichen Freude am Dasein, allen zugehörig – und dann stimmt es doch wieder nicht, denn das Schreiben u Malen ist ein Beruf, den man nicht nebenbei betreibt, ..." (N 326f.) Der Einwand ist realistisch; denn auch im Reich der Freiheit wird Arbeitsteilung nicht verschwinden, wohl aber die Arbeits- und damit Lebenszuteilung von oben; über den sozialistischen Hans-Dampf-in-allen-Gassen, der jagt und fischt und nach dem Abendessen den kritischen Kritiker spielt, hatte sich schon Marx in der *Deutschen Ideologie* lustig gemacht. Die notwendige Spezialisierung des Schriftstellers wird stolz akzeptiert von dem anonymen Chronisten-Ich des Romans: „Berufsschreiber, das klang wie Berufsrevolutionär." (2, 169) Die Arbeitsteilung kann angenommen werden, weil Peter Weiss die Voraussetzungen der Kunst unter dem Bild von Kultur geändert hat. Als gemeinsam zu erwerbender Besitz verliert die Kunst ihre Aura, ihre Unnahbarkeit; das *Schloß* Kafkas wird nahegerückt. Die Ausgrenzung der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft zur eigenen Institution unterlaufen die kommunistischen Arbeiter und Intellektuellen in ihrer Form der Aneignung; indem sie sich nicht kontemplativ und auch nicht einsam vor den Bildern verhalten, umgehen sie partisanenhaft die Zwänge der Institution Kunst. Wenn von vornherein, und das sollte der Rekurs auf Kant erläutern, die Rezipienten gesellschaftliche Akteure sind; wenn der Schriftsteller, und das will die *Ästhetik des Widerstands* zeigen, aus ihrer Mitte herkommt, verlieren ihre Geltung die soziale Einsamkeit des Produzenten, des Genies, wie die Entrückung aus Lebenspraxis im Akt der Entgegennahme von Kunst. Mit der Avantgarde-Intention einer Aufhebung von Kunst in Lebenspraxis meint Peter Weiss offensichtlich anders als die historischen Avantgardebewegungen. Er ist nicht traditionsfeindlich – sein Roman beginnt vor dem Pergamon-Fries. Er ist nicht werkfeindlich – die Montage, die er doch macht, zerbricht nicht Wirklichkeit in ideologiekritischer Absicht, die festgefügten Blöcke des Textes machen schon im Erscheinungsbild deutlich, daß es hier um den Aufbau einer einheitlichen und durchgängigen Welt

geht. Die Revolutionierung der Gesellschaft, die Kunst qua Prinzip stets (mit-)meint, wird hier nicht mehr nach dem Muster des ästhetischen Produzenten gedacht, sie wird von dem großen einzelnen zu den vielen anderen verlegt; aus der ‚Bildung' des Blicks von unten vor den Bildern und an der Zeitgeschichte wird die Aufhebung der Trennung von Kunst und Revolution erwartet.

Unter dem Bild von Kultur kann Peter Weiss die Institution Kunst und die in sie gesperrte Arbeitsweise des literarischen Intellektuellen partisanenhaft umgehen, aber nicht aus der Welt schaffen. Er schreibt eine Chronik des Widerstands und nennt sie einen Roman. Die Gattungsbezeichnung aber führt einen geschichtsphilosophischen Index mit sich: „Der Romancier hat sich abgeschieden vom Volk und von dem, was es treibt. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch aussprechen kann, selbst unberaten ist und keinem Rat geben kann."[12] Gegen die Einsamkeit des Romanciers hat die *Ästhetik des Widerstands* Kautelen eingebaut: ständig wird der Bericht des Chronisten nach ‚unten' rückgebunden, und das nicht allein moralisch in der Solidarität mit denen da ‚unten', sondern im Verfahren des Schreibens, in seinem Zurückgreifen auf Dokumente, nachprüfbare Wahrheit, auf Authentizität. Die Versicherung nach unten meint Demokratie, verzichtet auf die Repräsentanten- und auch auf die Märtyrerrolle des literarischen Intellektuellen. Er bewegt sich in der Gesellschaft der Gleichen, weil er die ‚unten' sich angleicht, nämlich zu Intellektuellen macht. „Wir hatten gelernt, den Begriff des Intellektuellen in einem erweiterten Sinn zu verwenden. Wenn wir zu Hause von der Intelligentsia sprachen, so meinten wir damit alle selbständig denkenden Menschen." (1, 337) Unter dieser Voraussetzung bleibt die Perspektive des Berufsschreibers unproblematisch; die Selbstreflexion des Intellektuellen kann so ausbleiben. Das Dilemma der Intelligenz, gerade der kapitalismuskritischen, nämlich für die Gesamtheit der Entrechteten und Entwürdigten zu sprechen und dabei ein besonderer Stand zu sein, taucht nun in der *Ästhetik des Widerstands* nicht mehr auf, denn vorgängig ist, als Bild der Kultur, hier bereits die Erfahrung geistiger Tätigkeit universalisiert worden. Das ist der Intellektuellentraum, demokratisch zu werden, indem die ganze Gesellschaft intellektualisiert wird.

Der Roman aber schließt mit einem anderen Traum: daß der große Einzelne überflüssig werde. Auf die Figur des Herakles, dieses genialischen Selbsthelfers, wäre zu verzichten:

„[...] und ein Platz im Gemenge würde frei sein, die Löwenpranke würde dort hängen, greifbar für jeden, und solange sie unten nicht

abließen voneinander, würden sie die Pranke des Löwenfells nicht sehn, und es würde kein Kenntlicher kommen, den leeren Platz zu füllen, sie müßten selber mächtig werden dieses einzigen Griffs, dieser weit ausholenden und schwingenden Bewegung, mit der sie den furchtbaren Druck, der auf ihnen lastete, endlich hinwegfegen könnten." (3, 267f.) Zwischen der Formung der Gesellschaft nach seinem Bilde und seiner Selbstaufhebung aber müßte es für den Intellektuellen ein Drittes geben: eine Rolle, wenn auch vielleicht nur eine bescheidene, bei der Schaffung einer sozialistischen und demokratischen Welt. Unter der Losung *Kultur* bliebe die Spiegelgasse, bliebe die Synthese von Kunst und Revolution ein Bündnis der Gelehrtenrepublik mit sich selbst.

## Anmerkungen

1 Peter Weiss: Trotzki im Exil. In: Ders.: Stücke II/2. Frankfurt/Main 1977, S. 452. Vgl. auch den Schluß zum „Hölderlin": „nicht trennen will er aus dem Wircklichen den Thraum/ es müssen Fantaisie und Handlung seyn im gleich Raum/ nur so *wird das Poetische universal/* bekämpfend alles was verbraucht und schaal/ erloschen und versteinert uns bedrängt." Ebd., S. 416 (Hervorhebung von mir, C.F.)

2 Claas, Herbert und Karl-Heinz Götze: Ästhetik und Politik bei Hans Magnus Enzensberger und Peter Weiss, in: Das Argument 115, S. 380. Vgl. auch Birkemeier, Günter und Josef Hohnhäuser: Ein dramenschreibender Partisan? Anmerkungen zu Peter Weiss, in: Literaturmagazin 4. Die Literatur nach dem Tod der Literatur. Bilanz der Politisierung, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 124 mit ihrer rhetorischen Frage zur Spiegelgassen-Szene der „Trotzki": „Ein Angebot für ein arbeitsteiliges Bündnis, die einen revolutionieren die Kunst, die anderen die Gesellschaft?"

3 Ich folge in meiner Interpretation dem Selbstkommentar von Peter Weiss: „Das Buch ist die Darstellung eines dialektischen Prozesses, in dem ständig nach der Synthese gesucht wird." Peter Weiss: Es ist eine Wunschautobiographie, in: Die Zeit. Nr. 42 vom 10. Okt. 1975.

4 Heinrich Vormweg: Ein großer Entwurf gegen den Zeitgeist, in: Süddeutsche Zeitung vom 19. Mai 1981. Die Besprechungen in anderen bürgerlichen Feuilletons folgten dem Zeitgeist: für sie ist Peter Weissens Trilogie trockene Parteipoesie.

5 Die Formulierung übernehme ich aus Klaus Scherpe: „Dieses Gefühl einer Lücke". Neue Romane von Christa Wolf, Alfred Andersch und Peter Weiss als Muster antifaschistischer Literatur für die Gegenwart, in: Winckler, Lutz (Hg.): Antifaschistische Literatur. Prosaformen. Bd. 3. Königstein 1979, S. 245.

6 Frank Benseler: Nie vergessen, daß man lebt, in: Deutsche Volks-Zeitung vom 16. April 1981. Vgl. auch seine Besprechung des zweiten Bandes unter dem Titel: Das Hohelied der Kunst, in: Deutsche Volks-Zeitung vom 19. Okt. 1978.

7 Andersch hatte bezweifelt, ob noch nachträglich eine Versöhnung der Linken und der linken Bilder möglich sei. Weiss hat solche Kritik bereits in seinen Roman eingeschrieben. Vgl. Alfred Andersch: Wie man widersteht, in: Frankfurter Rundschau vom 10. Sept. 1975

8 Unter der Signatur der Moderne hat solche nicht-kontemplative Rezeption Walter Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz angesprochen: „Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter." Walter Benjamin: Lesezeichen. Leipzig 1970, S. 402.

9 Ich zitiere nach dem Wortlaut von Immanuel Kant: Werke in zwölf Bänden. Frankfurt/Main 1968. Bd. X. Die Interpretation folgt der sozialphilosophischen Deutung der Kantischen Transzendentalphilosophie durch Apel und Habermas.

10 Andersch schrieb 1975: „Vielleicht bleibt das erzählende Ich nur deshalb namenlos, wiel Weiss den Roman eines kleinen Kollektivs schreiben möchte? Dessen innerster Kern ist das Gespräch: tatsächlich hat Weiss einen Roman des diskursiven Denkens geschrieben." Alfred Andersch, a.a.O.

11 Eine Geschichte des „Prinzips der Kunst" in der Entwicklung des marxistischen Denkens fehlt. Hinweise sind vorhanden. Einmal bei Marx in den „Theorien über den Mehrwert" die Gleichsetzung befreiter Arbeit mit dem Klavierspielen; wichtiger wohl aber der Einfluß der deutschen Kulturphilosophie, namentlich Georg Simmels, auf den Marxismus über seine Schüler Ernst Bloch und Georg Lukács. Zu Lukacs bietet Material István Hermann: Die Gedankenwelt des Georg Lukács. Budapest 1978; sowie meine demnächst fertiggestellte Dissertation: Dekadenz und Kultur. Die Realismustheorie von Georg Lukács.

12 Walter Benjamin: Krisis des Romans. Zu Döblins „Berlin Alexanderplatz". In: Ders., a.a.O., S. 212.

Hans-Ulrich Treichel

# Am eigenen Leib

## Sinnliche Erfahrung und ästhetische Wahrnehmung in Peter Weiss' Prosa

„Am Anfang steht die Fäkalie, am Schluß der Sexus."[1] So umriß der Kritiker Gerhard Schmidt-Henkel 1961 die Ausmaße des ‚Mikro-Romans' *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, mit dem Peter Weiss vor nunmehr zwanzig Jahren debütierte.

Der Text, zu dessen Beginn der Erzähler vom Abtritt aus durch einen Türspalt das Geschehen beschreibt, endet mit der minutiösen Darstellung eines Sexualaktes zwischen dem Kutscher und einer Haushälterin. Der Erzähler sieht den Sexualakt als Schattenspiel, das die kopulierenden Körper durch ein Küchenfenster auf die Hoferde werfen: „Der Schatten des Unterleibes des Kutschers hob und senkte sich, in immer schneller werdendem Rhythmus, über den mittanzenden Schatten des Körpers der Haushälterin, während die Schatten der Köpfe des Kutschers und der Haushälterin in den Profillinien ineinander verbissen waren. Schließlich bog sich der Schatten des Körpers der Haushälterin hoch auf und der Schatten des Leibes des Kutschers warf sich mit gesammelter Gewalt in den Schatten des Leibes der Haushälterin hinein, worauf die Schatten der beiden Leiber, ineinander vergehend, niederbrachen und ausgestreckt auf dem Schatten des Tisches liegen blieben, von tiefen Atemzügen gehoben und gesenkt."[2]

*Die Ästhetik des Widerstands* beginnt mit der Beschreibung eines Kampfes: „Rings um uns hoben sich die Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten zersprengt, mit einem Torso, einem aufgestützten Arm, einer zerborstnen Hüfte, einem verschorften Brocken ihre Gestalt andeutend, immer in den Gebärden des Kampfes, ausweichend, zurückschnellend, angreifend, sich deckend, hochgestreckt oder gekrümmt, hier und da ausgelöscht, doch noch mit einem freistehenden vorgestemmten Fuß, einem gedrehten Rücken, der Kontur einer Wade eingespannt in eine einzige gemeinsame Bewegung. Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit." (1, 7)

Hier wie dort rückt der Autor den Ausschnitt einer Welt in den Blick, die eine Welt des Körperlichen ist, eine Welt der Leiber. Da ist auf der einen Seite die Beschreibung eines Sexualaktes, der an ei-

nen Kampf erinnert, und da ist auf der einen Seite die Beschreibung eines Kampfes, der an einen Liebesakt erinnert. In beiden Passagen handelt es sich nicht um die Beschreibung einer ‚authentischen' Szene, sondern um die Beschreibung eines Abbilds. Der Liebesakt zwischen dem Kutscher und der Haushälterin ist transponiert auf die Ebene des Schattenspiels. Es sind nicht die Personen die agieren, sondern die Schatten der Personen bzw. die in Stein gehauenen Figuren, die der Autor erzählerisch verlebendigt indem er ihre aufeinanderbezogenen Gesten aus dem Augenblick der Erstarrung in Bewegung, Berührung und Kampf überführt. Das Schattenbild und das künstlerische Abbild werden zum Gegenstand der Beschreibung. Die Beschreibung wird zum Abbild eines Abbilds.

In beiden Passagen steigern sich die Bewegungsabläufe bis hin zur Klimax, der orgasmischen Erschöpfung, der Vereinigung und Verschmelzung der erschöpften Leiber. „Ineinander vergehend" der Schatten des Körpers des Kutschers und der Schatten des Körpers der Haushälterin, „zurücksinkend zur Formlosigkeit" die aus dem Stein gehauenen Leiber auf dem antiken Fries.

Körperlichkeit und Sinnlichkeit werden hier auf eine Weise gestaltet, die wenig mit dem zu tun hat, was gemeinhin unter ‚Lebendigkeit' verstanden wird.[3] Der Blick des Erzählers auf die Körper evoziert nicht Leiblichkeit die ‚lebt', sondern monumentalisch gesteigert erscheint. Beide Passagen enden in einer Vision der Auflösung individueller Körperlichkeit, die archaische Vorstellungen wachruft und an Vorindividuelles gemahnt: „Formlosigkeit" in der *Ästhetik des Widerstands* und ‚erschöpfte Dunkelheit' im *Schatten des Körpers des Kutschers.*

In der autobiographischen Erzählung *Abschied von den Eltern* (1961) erzählt der Autor seine Kindheitsgeschichte als eine Geschichte bedrängter, verwundeter und aufbegehrender Körperlichkeit. Eingerahmt und bewacht von den ‚Elternmonumenten', „diesen beiden Portalfiguren (seines) Lebens"[4], wird die Kindheit des Autors zu einem Kreuzweg unterdrückten Lebens." Ein einziges Mal in meiner Kindheit erlebte ich eine Ahnung von körperlicher Freiheit"[5], schreibt der Erzähler in der Erinnerung an einen unbeschwerten Sommertag, den er nackt mit anderen Kindern im Garten seines Onkels verbringen durfte, ein einziges Mal den Zwängen bürgerlicher Konvention, des dunkelblauen Matrosenanzuges, der weißen Kniestrümpfe und der schwarzen Schnürstiefel entledigt. Die Erinnerung an diesen Augenblick ungekannter Freiheit gleicht einem Traum ungeahnter Möglichkeiten: „(...) und wir erlebten nun, was wir jeden Sommertag hätten erleben können, aber was nie wiederkam, wie wir in unserer Nacktheit lebendig wurden."[6]

Die Ahnung der verborgenen Möglichkeiten verstärkt die Empfindung ihrer Unterdrückung. Die vitalen Bedürfnisse des Kindes kollidieren zunehmend mit den lebensfeindlichen Idealen der elterlichen Erziehung. Das Kind, in den Konflikt zwischen elterlicher Moral und eigenen Empfindungen getrieben, ‚löst' diesen Konflikt durch die Entwicklung einer schuldhaften Sexualität, die beherrscht ist von regressiven Verschmelzungsphantasien und masochistischen Selbstbestrafungswünschen. „Abends im Bett zuckte mein Glied und bäumte sich auf (...) ein rasender Haß auf dieses Glied ergriff mich, ich hätte es abhacken wollen (...)."[7]

Die elterliche Leugnung und Unterdrückung der kindlichen Sexualität eliminiert nicht die Dimension des Körperlichen aus der Erfahrungswelt des Kindes, sondern vergrößert sie ins Riesenhafte. In selbstquälerischer Lust phantasiert das Kind sexuelle, oftmals inzestuöse Ausschweifungen und körperlichen Verfall: „(...) doch die Wollust nahm überhand und ich gab ihr nach, selbst wenn als Resultat dieses Nachgebens mir die Haare ausfielen und Geschwüre mein Gesicht bedecken und die Zähne mir herausfallen würden."[8]

Der elterlichen Tabuisierung des Körpers gesellt sich die Tabuisierung von Kunst und Literatur hinzu. Der Heranwachsende, der in Bildern und Büchern „eine andere Realität des Lebens als die (findet), in die (seine) Eltern und Lehrer (ihn) pressen wollten"[9], entdeckt in der ihm verbotenen elterlichen Bibliothek eine Welt, die seinen Obsessionen Sprache und bildhaften Ausdruck verleiht. „Das Chaos in mir von unausgegorenen Sehnsüchten, von romantischen Verstiegenheiten und wilden Abenteuerträumen wird aus unzähligen Spiegeln auf mich zurückgeworfen."[10]

Um seine Isolation zu durchbrechen, beginnt der junge Peter Weiss zu schreiben und zu malen. Eine letzte Zuspitzung erfährt der Konflikt mit den Eltern, als die Mutter die Notizen und Zeichnungen des Sohnes vernichtet: „(...) und die einzigen Zeichen meiner Stärke waren mir geraubt worden."[11] Die Lösung von den Eltern aber und „die Suche nach einem eigenen Leben"[12] war nicht mehr aufzuhalten.

In dem Roman *Fluchtpunkt* (1962) ist die Ablösung von den Eltern erfolgt. Die Geschichte des Autors ist nun die Geschichte eines Künstlers, dessen qualvoller Egozentrismus und Autismus ein Mittel gefunden hat, sich zu objektivieren und die bedrohlichen eigenen sadistischen, masochistischen und inzestuösen Impulse zu bannen. Nicht mehr länger der ‚Sprache des Leibes' unterworfen, vermag er nun als Künstler seinen Schmerzen, Begierden und Gelüsten Gestalt zu geben. An die Stelle des Leidens am eigenen Leibe tritt nun die Darstellung des leidenden Leibes. Der früh erfahrenen Tabuisie-

rung des Körperlichen wird nun dessen künstlerische Thematisierung entgegengesetzt. Die Darstellung leidender Körperlichkeit wird zu einem wichtigen Teil seiner künstlerischen Arbeit, davon zeugen die frühen experimentellen surrealistischen Filme des Autors ebenso wie seine Prosaschriften, seine Gemälde, Zeichnungen und sein späteres dramatisches Schaffen.

Das Interesse an der Körperlichkeit wird nicht nur für den künstlerischen Schaffensprozeß des Autors bedeutsam, sondern erlangt zugleich eine wichtige Stellung in seinen theoretischen und essayistischen Auseinandersetzungen mit der Kunst. Paradigmatisch für die an Körperlichkeit ausgerichtete Ästhetik des Autors ist der Essay, den er 1960 über den Phantasiepalast des tektonomanischen Briefträgers Ferdinand Cheval geschrieben hat.[13] In der bizarren Traumarchitektur dieses Palastes, den der französische Landbriefträger Ferdinand Cheval in über 40-jähriger Arbeit errichtet hat, hat Peter Weiss die Realisierung einer Ästhetik entdeckt, die in vielen Zügen den eigenen Vorstellungen nahezukommen scheint: „Alle seine analen, obszönen Regungen sind in diesem Traum enthalten. In diesem Traum ist das Innere der Gedärme zu spüren, er wühlt in Kotmassen, knetet an den schweren Trauben des Kots, alles fließt von Kot, windet sich, schlängelt sich, erhärtet sich schließlich zu trächtigen Säulen, Böschungen, Spiralen, Gehängen. Und daraus hervor stoßen sich die großen Phalluspilze, gebogen aufragend, geil. Und in langen Reihen die Weiberbrüste, geschwollen, lockend, mit zärtlich gezwirbelten Spitzen. Und eingekerbt in den weichen Brei des Grundmaterials die Spalten der Schöße, mit aufgewölbten Lippen, die Schöße aller Erdgöttinnen, furchtbar fruchtbar, umzingelt von gehörnten Tierköpfen. Es ist aber alles in der Verwandlung begriffen."[14] Chevals „Palais idéal" ist für Peter Weiss das Werk einer großen erotischen Obsession. Er ist fasziniert von der Archaik dieses Bauwerks, seiner chtonischen Tiefe, seiner urtümlichen Magie, seiner Naivität und Naturhaftigkeit. Die interpretatorische Beschreibung des Bauwerks ist auf so emphatische Weise identifikatorisch, daß sie gleichsam zu einem Akt der Berührung, der sexuellen Begegnung wird. „Das Geschlecht. Das Suchen nach weichen Gliedern, daran zu tasten, sie zu liebkosen, Brüste, Hüften, Schöße."[15] Das Kunstwerk wird zu einem organischen Leib, in den sich der Interpret hineindrängt wie in den Leib einer Frau. „(...) du befindest dich im Innern des Körpers. In den Zellen und Geweben (...)."[16]

Im Palast des besessenen Postboten hat Peter Weiss auf seiner Frankreichreise im Sommer 1960 einen Idealtyp künstlerischer Gestaltung entdeckt, die naive Urform eines Gesamtkunstwerks, das vollendete Fragment, die Materialisierung eines Wahns und einer

Utopie, die Synthese der Kulturen[17]; ein Kunstwerk, das Traumgebilde ist, Naturding und organischer Leib.

Die Figuren dieses großen anarchischen und naiven Kunstwerks entfalten in der Beschreibung durch den Autor antike Größe und Würde: „Und dann, mit einer Wendung des Blicks, die Begegnung mit großen Figuren. Da stehen sie wartend, lauschend, die Gesichter starr, schwer, zeitlos. (...) Eine Hand erhoben zur Schulterhöhe, zu einem Gruß, oder um Einhalt gebietend."[18]

Mit ähnlichen Worten, den mahnenden Gestus der antiken Gestalt betonend, wird auch in der *Ästhetik des Widerstands* die Figur der Ge auf dem Fries des Pergamonaltars beschrieben: „Hier stieg die Dämonin der Erde auf (...) den losgerissenen Klumpen der einen Hand suchend erhoben, die andre Hand um Einhalt bittend ragte aus der Steinkante." (1, 8)

Es scheint, als verbänden sich in den Anschauungen des Erzählers Weiss die großen Werke der griechischen Antike, des asiatischen Mittelalters und der europäischen Moderne mit dem Grottenpalast des Briefträgers, so sehr berührt sich die Beschreibung des „Palais idéal" nicht nur mit der Beschreibung des Pergamonaltars, sondern auch mit Antoni Gaudis avantgardistisch-vegetabilischer Architektur und der Tempelanlage von Angkor Wat. Die Werke werden unter dem Aspekt ihrer Organizität betrachtet, als lebende, wachsende, sich bewegende, der Sterblichkeit und der Vergänglichkeit unterworfene Organismen, als Körper.[19] Das Artefakt als Naturding bildet für den Autor zugleich die Synthese organischer und anorganischer Materie und ist gegenständlicher Ausdruck materieller Formwandlungen durch Zeit und Endlichkeit hindurch. „Die Gesichter", heißt es über einen Fries in Angkor, „kamen aus dem Zeitlosen, erhoben sich über das Vergängliche." (3, 100f.) So wie der Tempel in Angkor, herausgehoben aus der Natur um wieder mit ihr zu verschmelzen (3, 108), so gestaltet sich auch Gaudis Sagrada Familia unter dem Blick des Erzählers als Ausdruck urtümlicher materieller Bewegungsformen, „überlastet und kahl, vom Harten sich zum Weichen suchend, vom Rauhen zum Glatten, bruchstückhaft und mit vollendeten Einzelheiten, aus Uraltem kommend und Zukünftiges erratend." (1, 195)

Das ‚organische' Kunstwerk wird vom Autor nicht nur als körperhafter Ausdruck materieller ‚Urformen' beschrieben, es ist zugleich Menschheitsdenkmal, in das die Spuren der Klasssenkämpfe im wahrsten Sinne des Wortes *eingeschrieben* sind. Der ‚Körper' des Kunstwerks wird so zum mehrfachen Bedeutungsträger. Zum einen ist ihm die Beziehung von amorphem Naturstoff und ästhetischer Formierung selbst Gegenstand, so daß der Prozeß der ästhetischen

Formgebung als Ringen mit dem Naturstoff eine Ausdrucksdimension des Werkes selbst wird. Zum anderen ist den Werken eine zusätzliche Botschaft ‚eingeschrieben', die die bildliche Darstellung übersteigt. Die Entzifferung dieser dem Kunstwerk gleichsam auf den Leib geschriebenen Schrift wird so zu einem wichtigen Moment der proletarischen Aneignung des Kunstwerks, die aus den Werken die Namen derer herauszulesen versucht, die diese Werke geschaffen haben und deren Leidensgeschichte sich in ihnen ausdrückt. „(...) und kurz vor ihrem Niedergang kratzten die Namenlosen, die nun mit ihnen ins Verderben gerieten, noch etwas von ihrem Dasein in den Saum des letzten Tempels ein, im Versuch, das Geleistete für sich zu erobern (...)." (3, 108) Es ist fast eine Geheimschrift, mit der die entrechteten und ausgebeuteten Produzenten den Nachgeborenen ihren Besitztitel an den Produkten ihrer Arbeit bekunden. Auf dem Pergamontaltar ist es der Name der Ge, eingeschrieben über der rechten Schulter der Göttin und nur noch schwer lesbar. Ge, deren Gesicht zerstört ist, hat hier ein Zeichen ihrer Identität der Nachwelt überliefert.[20]

Die Schrift ist für den Erzähler ein Zeichen, das ihn zu den Menschen führt, daß die Namen derjenigen offenbart, die in den Versteinerungen des Werks zum Verschwinden gebracht sind. Die Faszination für diese frühe rudimentäre Gestalt der Schrift gilt sowohl ihrer menschheitsgeschichtlichen wie individualgeschichtlichen Bedeutung. Die Beherrschung der Schrift ist eine Kulturfähigkeit, die personale Identität ebenso ermöglicht wie die Identifizierung der Kultur. So wird die scheinbar marginale Erfahrung der ersten Schreibversuche des Kindes für den Autor zu einer Erfahrung von großer Bedeutsamkeit. „Und schreiben lernte ich (...) auf dem Hof der Schieferfabrik. Wir kratzten unsere ersten Buchstaben in die schwarzen Platten auf dem Abfallhaufen."[21]

Gleich der ontogenetischen Rekapitulation der frühgeschichtlichen Genese menschlicher Ausdrucksmittel erscheinen hier die Erfahrungen des Kindes. Das Erlernen der Schrift ist mehr als das Erlernen einer Kommunikationstechnik, es ist, als erster noch ungewußter Akt symbolischer und präkünstlerischer Weltaneignung die beginnende Offenbarung eines Geheimnisses, der erste Schritt in eine neue größere Welt.

Mit der Aneignung der Schreibfähigkeit ist ein wichtiger Schritt getan zur Erlangung individueller Identitäts- und Widerstandsfähigkeit. Dies gilt sowohl für das Kind wie für den proletarischen Erzähler aus der *Ästhetik des Widerstands,* dessen fiktive Kindheitserfahrungen in diesem Fall der autobiographischen Schilderung Peter Weiss' entsprechen. „Wie weit entfernt ich noch war von dem, was ich sagen

wollte, war mir deutlich geworden beim Anblick des kritzelnden Kindes auf dem Mühlstein. Auch ich hatte auf einer Schiefertafel das Schreiben gelernt." (3, 135 vgl. auch 148) Für den erwachsenen Erzähler der *Ästhetik des Widerstands* wird das ‚Erlernen des Schreibens' nun ein weiteres Mal ein bedeutsames Moment in seiner individuellen Emanzipationsgeschichte. Nun allerdings heißt ‚Schreiben lernen' für ihn das Handwerk des Schriftstellers zu erlernen, um, wie es heißt, die Verstummten „zum Sprechen zu bringen" und den Namenlosen „ihren wahren Namen zurückzugeben" (3, 265f.).

„Qualvoll, diese Bindung an Atavistisches" notiert Peter Weiss im März 1980 in seinen *Notizbüchern,* kurz vor Abschluß seiner Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands.* (N 878) Diese Bindung reicht tief in die Kindheit des Autors hinab und bietet vielleicht einen Schlüssel für das Interesse des Autors an Figurationen – mythologischen wie ästhetischen –, die aus der Kindheit der Menschheitsgeschichte stammen.

Die früh- und mythengeschichtlich bedeutsame Gestalt der Mutter erlangt für die individuelle ‚Frühgeschichte' des Autors einen fast mythisch-archaischen Rang. Sie wird beschrieben als die Verkörperung einer zerstörerischen Naturgewalt: „Um die Mutter war alles unbeständig, kochend, wirbelnd (...) In der Mutter herrschte das Wilde, Unbändige."[22] Die übermächtige Gestalt der Mutter wirkt auf das Kind eine traumatische Anziehungskraft aus. Unter seinen begehrlichen Blicken verwandelt sich ihr Gesicht in eine Fratze, das Schreckgesicht der Gorgo: „Das ist das Gesicht meiner Mutter. (...) Das Gesicht nahm mich auf und stieß mich von sich. Aus der großen warmen Masse des Gesichts, mit den dunklen Augen, wurde plötzlich eine Wolfsfratze mit drohenden Zähnen. Aus den heißen weißen Brüsten züngelten, wo eben noch tropfende Milchdrüsen waren, Schlangenköpfchen hervor."[23]

Die literarische Verwandlung der biederen Fabrikantenfrau[24] in eine Schreckgestalt mythischen Ausmasses[25] zeugt von der Größe der kindlichen Furcht ebenso wie von der Neigung des Autors, seinen Obsessionen in Bildern Gestalt zu geben, die sich an mythologischen Vorbildern orientieren. In der *Ästhetik des Widerstands* hingegen ist die Beziehung des Erzählers zu seiner proletarischen Mutter nicht von Furcht und inzestuösen Bindungswünschen, sondern von Achtung und Dankbarkeit geprägt. Doch wird auch hier die Gestalt der Mutter einer literarischen Deutung unterworfen, die ihr faktisches empirisches Dasein überhöht, indem ihr Bild mit dem der ‚Mutter Erde', der Erdgöttin Ge assoziiert wird: „Nichts im Gesicht meiner Mutter deutete darauf hin, daß sie auch nur ein einziges meiner Worte in sich aufgenommen hätte. Im Zug, während der Rückfahrt nach

Stockholm, sah ich, aus dem Fenster blickend, dieses Gesicht, groß, grau, abgenutzt von den Bildern, die sich darüber hergemacht hatten, eine steinerne Maske, die Augen blind in der Bruchfläche. Es war das Gesicht der Ge, der Dämonin der Erde (...)." (3, 20) Die Mutter des Erzählers, von den Schrecken des Krieges und der Verfolgung gezeichnet, psychisch erkrankt und verstummt, erlangt jedoch in der Beschreibung ihrer katatonischen Erstarrung einen Ausdruck antiker Würde, wie er, mit fast gleichlautenden Worten auch den Relief-Figuren des Palais idéal und des Pergamonaltars zugeschrieben wurde. „Wie abgebrochen lag ihre linke Hand mit der Innenfläche nach oben in ihrem Schoß, die rechte Hand war vom sich aufstützenden Arm zu einer Gebärde angehoben, als wolle sie etwas Nahendem Einhalt gebieten." (3, 9)

Die Verwandlung der Mutter zur archaischen Gestalt, die ästhetische Steigerung ihrer leiblichen Gestalt zur Statue und zum Monument geht einher mit einer Verwandlung ihrer psychischen und mentalen Kräfte. Die leidende Mutter ist nicht nur kranke, verfallende Person, sie wird zugleich zum Medium einer gesteigerten Wirklichkeitserfahrung. „Nicht krank sei meine Mutter (...) sondern das, was bei Naturvölkern als erleuchtet bezeichnet wird." (3, 24) Die Wahrnehmungsfähigkeit der Mutter, die sich der Sprache verweigert, ist gewandelt. Sie besitzt „eine neue Aufnahmefähigkeit", die begleitet ist von einer „Umstellung des Bewußtseins": „(...) was Worte nicht zu erreichen vermochten, nahm in einem Lauschen und Tasten Beziehungsformen an, wie sie vielleicht Blinden bekannt sind." (3, 20)

Am Beispiel der unter dem Trauma der faschistischen Verfolgung zerbrochenen Mutter entwickelt und demonstriert der Autor eine Möglichkeit von Erfahrung, die sich jenseits der Sprache vollzieht. Die körperliche Berührung wird zu einer Beziehungsform, die sich zu anderen Aneignungsweisen nicht nur komplementär, sondern überlegen verhält. Die gesteigerte Empfindsamkeit der erkrankten Mutter für die Materialität ihrer Umgebung – „die Finger meiner Mutter rührten sich tastend, sie strichen über die Rillen, die Körnigkeit einer steiernen Wand" (3, 12) – ist für den Autor zugleich eine Weise der Möglichkeit von Kunstaneignung. So berichtet einer der Protagonisten des Romans von seiner ‚Wahrnehmung' einer steinernen Figur: „(...) und da sei ihm der Atem gestockt, sagte er, vor dem Gesicht der Devatâ hatte er sich befunden (...) an ihre in weicher Gebärde erhobene Hand hatte er seine Hand gelegt und lange verweilt (...) und er habe sich eigentlich nie davon losreißen können." (3, 122) Die Begegnung mit dem Kunstwerk wird zu einer erotischen Begegnung. Das Kunstwerk wird rezipiert, indem man seine Materialität ‚am eigenen Leib' erfährt.

Die Körperhaftigkeit des Werks korrespondiert mit der Körperhaftigkeit seiner Rezeption. Diese Weise einer „körperlichen Erkenntnismöglichkeit“ (Max Raphael) entspricht den Erkenntnisweisen des Kindes, des Säuglings, das sich den Objekten, zuallererst der Mutter mit dem Mund nähert und den Händen, mit dem Tastsinn also, noch bevor sich der Gesichtssinn entwickelt hat. Dieser ontogenetisch frühen Stufe der Wahrnehmung wird in der Weiss'schen Ästhetik die Möglichkeit umfassenderer Wahrnehmung zugesprochen. Der Leib wird zum „Organ eines größeren Vernehmens“[26].

Der Leib und das Körperliche sind also nicht nur bedeutender Gegenstandsbereich der Kunst, sondern werden zugleich gefaßt als Organ ihrer Aneignung und als Ausdruck sinnlicher Totalität. Die gestaltete Korrespondenz von Kunstwerk und Körper/Organismus erfährt ihre Ergänzung nicht nur in dem Modell einer körperhaften Kunstrezeption, sondern auch zugleich in einer produktionsästhetischen Vorstellung, die körperliche Zustands- und Empfindungsweisen in Zusammenhang bringt zur poetischen Imagination und zum visionären Vorstellungsvermögen. Die Vermutung des Autors, daß „physiologische Erscheinungen als Verursacher von Träumen“ zu denken sind, steigert sich in dem Entwurf seiner Ästhetik zu der Annahme, daß „die Bildvorstellungen, die einzelnen Teile von Bildern mit dem Organismus, der inneren Körperstruktur zusammenhängen“ (N 74).

In der Physiologisierung des Kunstwerks, seiner ‚Verlebendigung‘ ist zugleich die Beziehung von Kunst und Tod angesprochen. Der Leib als Organ eines größeren Vernehmens ist als Quelle menschlicher Wesenskräfte immer auch der Sterblichkeit unterworfen. Der Körper selbst wird zum niemals auszudeutenden Geheimnis und das Kunstwerk wird (als Körper) an seiner Stelle ausgedeutet, macht es sich doch zugleich die Ausdeutung des Körpers, des verletzten, zerstückelten, sterbenden Leibes zum Thema.

Ebenso wie der Sinngehalt der Kunst bis zu einem gewissen Grad rationaler Ausdeutung widersteht, so wird auch der Körper selbst zur Verkörperung des rational nicht vollends Faßbaren: „(...) auch wenn du alles rational ausdeutest, es hilft doch nichts, du handelst doch nicht danach, sondern nach dunklen, atavistischen Kräften“, notiert der Autor im März 1979 in seinen Arbeitsnotizen zur *Ästhetik des Widerstands.* (N 808) Doch diese Kräfte sind nicht nur Quellen des Schmerzes, sondern ebenso Quellen der Imagination. Aus der Überzeugung, „daß der Körper sich hinwegsetzt über alles, was der Intellekt aufgebaut hat“ (N 816) folgt also für den Autor nicht die Unterwerfung unter das Primat der Physis, sondern der ästhetische Wi-

derstand, die ästhetische Praxis: „letzten Endes wollen Bilder gemacht werden." (N 897)

Das emphatische Streben des Autors Peter Weiss nach umfassender künstlerischer Aneignung der Wirklichkeit stößt immer wieder an die Grenzen rationaler Analyse wie der sichtbaren Welt. So wie der Autor und Maler Peter Weiss „tiefenphysiologisch" an den Bildern deformierter und sezierter Körper Möglichkeiten umfassenderer Menschendarstellung erkannte – zeichnend wohnte er, wie Géricault, Leichenöffnungen bei – so versucht er sich zugleich „tiefenpsychologisch" an der Vivisektion des Unbewußten, der methodischen Ausnutzung des Wahns und des Traums für die Praxis künstlerischer Weltaneignung.

Der Wahn, dem die Mutter anheimfällt, wird jedoch bei aller psychologischen und ästhetischen Einfühlung nicht glorifiziert. Wohl wird dem Wahn, der Melancholie, der Depression und den Zuständen der Verzweiflung eine eigene Produktivität zugesprochen als Möglichkeit eines größeren Vernehmens, einer ‚anderen' umfassenderen Wahrnehmung, zugleich aber besinnt sich der Autor in der *„Ästhetik des Widerstands"* wie nirgends sonst in seinem Werk auf die Kräfte der Vernunft und der Reflexion. Der umfassende theoretische Gestus der *Ästhetik des Widerstands* dringt mit großer Unerbittlichkeit – über weite Passagen des Textes hinweg – auf die rationale begriffliche Erkenntnis als Bedingung individueller und kollektiver Handlungsfähigkeit. „Auch wenn die Oberfläche auf der wir agieren hauchdünn ist, so ist das dort Gemeinsame dem bodenlosen Dickicht von Trieben und Sehnsüchten vorzuziehen." (3, 39)

Schon 1951 hatte sich der Autor die Frage gestellt, wie sich „die beiden Gesichter des Daseins (...) die helle deutliche Welt (...) der verstehende ordnende Wille und die dunkle unerklärliche Bildwelt, die Szenerien dumpfer Abhängigkeiten, unheilbarer Leidenschaften"[27] verschmelzen ließen. *Die Ästhetik des Widerstands* versucht diese Synthese von Traum und Realität, Vernunft und Vision, Kunst und Politik im Namen einer umfassenden Revolutionierung der kulturellen Lebenskräfte des Proletariats zu entwerfen. Hierbei wird nun nicht lediglich das theoretische Programm einer marxistischen Kunst – und Geschichtsanschauung an eine Ästhetik des Visionären herangetragen, es wird vielmehr darüber hinausgegangen und das *Bild eines Wissens* gestaltet, in welchem in der ästhetischen Formierung und Stilisierung der Romanform das Visionäre zum Ausdruck des Vernünftigen werden kann und das Vernünftige zur Utopie. Bei aller Universalität des Zugriffs aber, mit der Peter Weiss diese Synthese zu gestalten versucht, bleibt doch vor allem die Praxis der sinnlichen Unmittelbarkeit, das Sehen „mit eigenen Augen"[28] und das Spüren

am eigenen Leib diejenige Praxis der Erfahrung, die die Pole zwischen ästhetischer und wissenschaftlicher Erkenntnis, zwischen der „Analyse der konkreten/historischen Situation“ und der „visionären Formung/ tiefster persönlicher Erfahrung“[29] zu verbinden vermag.

## Anmerkungen

1 Gerhard Schmidt-Henkel: Die Wortgraphik des Peter Weiss. In: Volker Canaris (Hg.): Über Peter Weiss. Frankfurt/Main 1970, S. 20.
2 Peter Weiss: Der Schatten des Körpers des Kutschers. Frankfurt/Main 1975, S. 99.
3 Viele Kritiker der *Ästhetik des Widerstands* haben diese empirische Lebendigkeit vermißt: „... keine Regung oder Reaktion eines lebenden Menschen fängt Peter Weiss ein oder vermittelt sie.“ Fritz J. Raddatz: Blasen aus der Wortflut. Der zweite Band von Peter Weiss: *Ästhetik des Widerstands.* In: Die Zeit, Nr. 42 vom 17.11.1978.“ Die reale Körperlichkeit seiner proletarischen Freunde (die auch niemals ein Bier trinken oder ins Kino gehen) verschwimmt im Horizont des Ungewissen.“ Peter Demetz: Seine Stärke ist es, der Schwache zu sein. Die *Ästhetik des Widerstands,* der neue Roman von Peter Weiss. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 2.12.1975.
4 Peter Weiss: Abschied von den Eltern. Frankfurt/Main 1974, S. 7.
5 Ebd., S. 48.
6 Ebd., S. 49.
7 Ebd., S. 132.
8 Ebd., S. 51.
9 Ebd., S. 59.
10 Ebd.
11 Ebd., S. 138.
12 Ebd., S. 146.
13 Peter Weiss: Der große Traum des Briefträgers Cheval. In: Ders., Rapporte. Frankfurt/Main 1968, S. 36–51. Vgl. auch Peter M. Bode: Der Palast des Postboten Ferdinand C. In: Art, Nr. 4 vom April 1981, S. 72–80 und Hans Daiber: Die harten Kiesel herbeischaffen. Le Palais ideal: ein Denkmal der naiven Architektur. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 2.12.1981.
14 Weiss, Cheval, a.a.O., S. 41.
15 Ebd., S. 37.
16 Ebd., S. 41.
17 Eine Portalinschrift lautet: „Les feés de l'orient viennent fraterniser avec l'occident.“ (Die Feen des Orients verbrüdern sich mit dem Okzident). Zit. nach Bode, a.a.O., S. 80.
18 Weiss, Cheval, a.a.O., S. 38.
19 In seinen *Notizbüchern* notiert Weiss über „das Ansehn eines Hauses“: „Gleichzeitig aber auch etwas anderes als die Konfrontation mit Kunst-

werk, es ähnelt eher einem Organismus, hat Eingeweide, Haut und Ohren." (N 473)

20 Auch in dem Palast des Briefträgers hat der Erzähler Namen gefunden, die in Stein geritzt sind. Doch was für uns eher eine touristische Unsitte ist, ist dem Autor bedeutsame Spur menschlichen Identitätsausdrucks: „... und sie gaben etwas von sich diesem Traum hinzu, das wertvollste, was sie geben konnten, ihren Namen ..." Weiss, Cheval, a.a.O., S. 39.

21 Weiss, Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 25.

22 Ebd., S. 18.

23 Ebd., S. 17.

24 Vgl. die Auszüge aus den Tagebüchern der Mutter, die Peter Weiss in seinem *Kopenhagener Journal* zitiert. In: Weiss: Rapporte, a.a.O., S. 52f.

25 Vgl. die Darstellung der Mutter in Peter Weiss: Das Duell. Frankfurt/Main 1972, S. 122.

26 Gerolf Fritsch: Kunst – Magie – Sprache. Überlegungen zur ästhetischen Verständigung. In: Merkur 35, 1981, H. 4.

27 Weiss, Das Duell, a.a.O., S. 98f.

28 So rückt der Ich-Erzähler der *„Ästhetik des Widerstands"* gerade in den politischen Auseinandersetzungen seinen Blick immer wieder auf das konkrete Detail der Lebenswirklichkeit. Über ein Gespräch mit Münzenberg heißt es: „Als Münzenberg innehielt (...) fragte ich ihn nach den Räumlichkeiten, in denen er Lenin antraf, wieder wollte ich jede Einzelheit vor mir sehn." (2, 63) Darauf folgt eine mikroskopisch genaue Beschreibung von Lenins Moskauer Arbeits- und Wohnräumen, in der selbst noch der seidenen Bespannung der Nachttischlampe Raum gegeben wird. Münzenbergs politischem Skeptizismus entgegnet der Autor an anderer Stelle fast verzweifelt mit der Berufung auf den Augenschein: „(...) und du warst doch in Lenins Zimmer (...) du hast ihn mit eigenen Augen gesehn ..." (2, 74)

29 Peter Weiss: Hölderlin. Frankfurt/Main 1974, S. 191.

Herbert Claas

# Ein Freund nicht, doch ein Lehrer

## Brecht in der „Ästhetik des Widerstands“

Im August 1939 – der Ich-Erzähler des Romans hält sich nach der Auflösung der internationalen Brigaden und nach der Zwischenstation Paris in Stockholm auf – erhält er die Möglichkeit am Gesprächskreis bei Brecht teilzunehmen, der aus den Ansichten der Angehörigen verschiedener politischer Gruppierungen die Ursachen der Niederlage der spanischen Republik zu ergründen sucht. Der Erzähler unterliegt in diesen Vorkriegstagen einer quälenden Stillstellung. Einerseits bevorzugt ihn immerhin alltägliche Industriearbeit vor anderen unerwünschten Ankömmlingen aus den vom Faschismus beherrschten Ländern, denen Arbeitsverbot erteilt wurde, doch kann er nur tastend politische Kontakte aufnehmen, die von den schwedischen Behörden illegalisiert und mit Ausweisungsdrohung belegt sind. Auch der erste Besuch bei Brecht hat nach konspirativen Regeln stattzufinden. Er stürzt den Erzähler in Beklemmungen und eröffnet zugleich Perspektiven des Widerstands gerade für die sich zusammenziehende Katastrophe. Vom Auftauchen der Brecht-Figur an datiert der Impuls für den Übergang der *Ästhetik des Widerstands* von der rezeptiven Aneignung der Kunst zur produktiven Aneignung der Wirklichkeit im Medium der Dichtung.

Das Spaniengespräch (2, 144–152) und kurze Zeit später die Diskussion über den Nichtangriffspakt zwischen der Sowjetunion und Deutschland (2, 165–170) hinterlassen von Brechts Person den Eindruck einer bestimmten Körperhaltung und seiner kalten, krächzenden Stimme, das Interesse stets auf die verhandelte Sache hinlenkend, fragend und fordernd. Die Beschreibung des Sitzungsdiskutanten hat Peter Weiss noch unter dem Eindruck einer Henry-Moore-Ausstellung konzipiert. (N 513) Zweifellos ein Porträt Brechts, gesehen von einem Maler. Es entsteht sogleich im Absehen von der Person, in der Hinwendung zum Werk und dem Prozeß, in dem es hergestellt wird.

In den Notizbüchern sammelt er die Informationen über die Person Brechts, sein Verhalten zur Familie, zu Frauen, zu Mitarbeitern, und er findet genug, um abgestoßen zu sein. (N 98f., 101, 528, 634 u.a.) Er ist ein Scheusal im persönlichen Umgang und von fordernder Ungeduld bei der Arbeit. Für seine Idiosynkrasien verlangt er Billigung: Sie haben den Status objektiver Produktionsbedingungen,

während er von der Lebenssituation anderer nur soviel wahrnimmt wie für seine Produktion erforderlich. Der Befund läßt Peter Weiss danach fragen, ob Benehmen und Arbeit in Widerspruch stehen (N 98), Arbeit und Leben unvereinbar sind (N 542), und antworten, daß die gebrochenen Charaktere „dazugehören, zu dem was so voll von Fehlern, Mißverständnissen, Zwisten ist!" (N 334) Der Hochmut und die Kälte der Person, die Verlockung und Anziehung der Arbeitsweise sind in den Notizbüchern als „ultimative Situation" festgehalten, die durch die Zurücknahme Brechts in „eine völlig unbekannte Gestalt" zu einer „krassen Lösung" gebracht werden. „Das hieß, dieser Nachmittag im August stellte die entscheidende Wende her zwischen brütender Vorbereitung und einer plötzlichen, gleichsam von Orkanen durchfegten totalen Offenheit, von hier aus gab es kein Zurück mehr – " (N 511)

Den Erzähler setzt der Zusammenstoß von Präsentationsformen der Politik, wie sie ihm bis dahin geläufig waren – Richtlinien ziehend, Abweichungen maßregelnd, Bedenken beschwichtigend – mit der künstlerischen Vorgehensweise der Literatur, wie sie im Umkreis Brechts praktiziert wird – Auskünfte einholend, Impulse umschmelzend, Folgerichtigkeit herstellend – einer Erschütterung aus, die den Wunsch in ihm erzeugt, die künstlerischen Mittel handhaben zu lernen. Er entfernt sich nicht von seinen bisherigen Prinzipien und Haltungen, doch möchte er „zum Schüler (seiner) eignen Erfahrungen" werden, indem er sie möglichst genau formuliert. (2, 169) Sprache verheißt, unterdrückte, verschüttete Erfahrungen ins Bewußtsein zu heben und so der Zersetzung entgegenzustellen, die mit dem faschistischen Zerstörungsplan droht.

Unvertraut mit dem künstlerischen Handwerkszeug, angestrengt, es zu überblicken, ist der Erzähler in grenzenloser Verwirrung. Zwischen den Büchern und Manuskripten, im Durcheinander der Gesprächsfetzen, unter sich entfernenden Besuchergruppen nach den Begegnungen kann er die „Ahnung neuer Möglichkeiten" (2, 170), die ihn durchfahren hatte, nicht festhalten. Erleichtert ist er erst in den Zusammenkünften der illegalen Arbeit. „Hier bedeutete das Ausbleiben von Fragen, die Absperrung voreinander zugleich ein Einverständnis." (2, 203)

Das große Thema, das mit der Darstellung der Brechtschen Werkstatt abgehandelt wird, ist das des intellektuellen Klassenverrats, des parteilichen Zugriffs des sozialistischen Künstlers auf die fortgeschrittenen Produktionsmittel der Kultur seiner bürgerlichen Herkunftsklasse, an denen ihn nicht der Verfall, sondern ihr Reichtum interessiert. Das Problem tritt scharf hervor, weil der Vorgang aus der wunschbiographischen Perspektive des Ich-Erzählers wahr-

genommen wird, der den historisch nächstfolgenden Typus ästhetischer Weltaneignung vorstellt, zugleich geduldig und ungeduldig befaßt mit der Erbschaft.

Der Erzähler wird mit anderen zur Arbeit an einem Stück über Engelbrekt herangezogen, den Anführer einer schwedischen Bauernrevolte im 15. Jahrhundert, die in den Fraktionskämpfen der Feudalherren mit dem aufsteigenden frühen Bürgertum zugleich benutzt und zugrunde gerichtet wird. Brecht, dessen *Galilei* von der Leiterin des Dramatischen Theaters zurückgewiesen worden war – „religiöse Stücke spielen wir nicht" (2, 177) – wandte sich mit dem Projekt der Geschichte seines gegenwärtigen Exillandes zu in der Absicht, an den besonderen Bedingungen der vergangenen Ereignisse den Blick für gegenwärtige zu schärfen. Die Stoffwahl sollte zudem die Schranke des bornierten schwedischen Mißtrauens gegen Fremdes unterlaufen. Der Erzähler versteht später, daß es Brecht vordringlich um „Stilübungen, Untersuchungen dramatischer Formen" (2, 214) geht, bis er das Stück zugunsten der Arbeit an der *Courage* und einer Vielzahl anderer Vorhaben unterbricht und im März 1940 liegenläßt.

Der Erzähler, zunächst an Brechts Kollektiv der Materialbeschaffer beteiligt, schult sich dann als der Chronist gemeinsamen Denkens, der die Gesprächsnotizen ausarbeitet, um schließlich für sich die letzten Szenen des von Brecht aufgegebenen Engelbrekt-Stükkes zu umreißen. Er muß im eigenen wohlverstandenen Interesse das Angefangene zu Ende bringen. Er hat den Umgang mit den Büchern als Waffen erlernt, als Brechts Bibliothek im April 1940 eingepackt wird, um ihn auf der weiteren Flucht vor den deutschen Armeen zu begleiten. Brecht geht es jetzt um die Rettung seines Werkes, das riesige Material, das seine Adressaten noch nicht erreicht hat. (2, 310–319) Irgendwelche Sorgen um die anderen Internierten oder Illegalen treten zurück hinter der Literatur, der bereits gewordenen und der fragmentarischen, die das Leben Brechts dominiert. (N 559) Sie erlebt ihr Begräbnis in den Kisten und Koffern, in denen schärfste Gegensätze aneinander geraten. „Welch ein zappelndes, kicherndes Gedränge im Dunkeln." (2, 316f.) Brecht muß an Bord des Schiffes, das ihn nach Finnland bringt, fast getragen werden, weil ihn die Kräfte verlassen.

Der dritte Band der *Ästhetik des Widerstands,* die von Trauer verdüsterte Hadeswanderung (N 661, 722, 761), läßt für Kunsterlebnisse und -analysen kaum noch Raum. Doch am Schluß wird die Ausdeutung des Herakles-Mythos wiederaufgenommen, die im Roman an den Wendepunkten steht, die das Widerstandsmotiv neu bestimmen, ergänzen, erproben. Herakles fehlt im Berliner Pergamonfries.

Eine Löwentatze seines Fellumhangs regt die Betrachter an, ihn sich hinzuzudenken, „nun selbst ein Bild dieses Fürsprechers des Handelns zu machen." (1, 11) Nach einem Jahr der Erfahrungen des illegalen Widerstandskampfes in Deutschland und der Verteidigung der Spanischen Republik erscheint der handelnde Halbgott Herakles problematisiert, in ungewisser Stellung (N 177) als der traumverlorene Sucher, dessen Taten aus Schwäche hervorgegangen gleichwohl die Unteren ermutigten und die Götter nicht davon abhielten, ihn am Ende wieder aufzunehmen. (1, 314–320) Der dritte Band schließt mit der Aussicht, daß kein Kenntlicher den leeren Platz über der Löwenpranke füllen könne, solange die Unterdrückten nicht vom Streit untereinander abließen. (3, 267f.)

Im Prozeß seiner Selbstwerdung als Kämpfer und Künstler hat der Ich-Erzähler versuchsweise historische Gestalten, so auch Brecht (vgl. N 493f.) in die Tradition des Herakles-Mythos gestellt und so dessen Nützlichkeit für die Sache der Elenden und Geschlagenen aktualisiert. Das Vorbild wird dabei undeutlicher. Im Umkreis Brechts kann der Erzähler sich allenfalls mit Steffin persönlich identifizieren, dem ehemaligen Berliner Arbeiterkind. (2, 203) Peter Weiss erkennt in Brechts Bücherpacker, dem Metallarbeiter Giessmann, Ähnlichkeiten zu seinem Erzähler-Ich (N 339, 541f.), das Brechts herakleische Gestalt enteignet. Für sich hat Weiss reklamiert, seit Beginn seiner Emigration gar keiner Klasse anzugehören und mit dem Ich-Erzähler seine proletarische Option vollzogen. (N 599ff.) „Arbeiterklasse, nicht etwas, wo du herstammst, sondern etwas, wo du hingehörst." Freilich läßt er diese Erwägung auch gleich als unhistorische in Frage stellen. (N 246) Brecht hat das Problem des Klassenverrats in einer Überlegung über seinen historischen Standort unter dem Datum des 5.8.1940 im Arbeitsjournal formuliert. „wir mögen die sache des proletariats zu der unsrigen machen, wir mögen sogar für eine gewisse zeitspanne die dichter des proletariats sein – dann hat eben das proletariat in dieser zeitspanne bürgerliche dichter, die für seine sache eintreten." Für die nachfolgenden Dichter und Kämpfer aus dem Proletariat sind sie von Nutzen, denn „sie finden dann in den werken ihrer vorgänger, unsern werken, nicht nur die höchstentwickelten ausdrucksmittel, sondern auch die elemente der neuen kultur, die im kampf immer am schärfsten hervortreten." – „am sichersten geht man, wenn man uns als die dialektiker unter den bürgerlichen dichtern anführt und benutzt." (Bertoldt Brecht: Arbeitsjournal. Frankfurt/Main 1973, S. 143)

Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner

# Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe

Im Mai 1981 hat das folgende Interview stattgefunden, in dem ich mit Peter Weiss ausführlich über die drei Bände der *Ästhetik des Widerstands* und die *Notizbücher 1971–1980* sprechen konnte. Ursprünglich für die *Frankfurter Rundschau* bestimmt, in der es auszugsweise erschienen ist (FR 5.9.81), wird das Gespräch hier im vollständigen Umfang mitgeteilt. Peter Weiss möchte ich für die freundliche und geduldige Bereitschaft zum Gespräch danken.

## Herakles, Hodann und das Archiv des verzweifelten Aufbegehrens

**L.**: Herr Weiss, die *Ästhetik des Widerstands* hat Ablehnungen, Auseinandersetzungen und emphatische Zustimmung ausgelöst. Der Roman erweist sich einer schnellen Rezeption gegenüber selbst als widerständig. Schon der Titel irritiert, es ist der Titel einer theoretischen Abhandlung ...

**W.**: Ursprünglich sollte der Roman nur *Der Widerstand* heißen; ich hatte anfangs geplant, ein Buch über den antifaschistischen Widerstand zu schreiben und mir auch nur *ein* Buch vorgestellt. Beim Schreiben, am Anfang schon, verzweigte sich das Thema mehr und mehr. Im Verlauf der Arbeit am ersten Band wuchs der Roman vom inhaltlichen Anlaß, vom historischen Kampf der Antifaschisten, immer weiter weg und gewann eine andere Linie. Ich hatte das ursprünglich gar nicht geplant, es entstand in Konfrontationen. Ich arbeite sehr viel aus solchen Impulsen heraus, die sich im Schreiben ergeben: etwa bei meinem Besuch damals in Berlin, in der DDR, als ich nach Materialien über den antifaschistischen Kampf suchte und nochmal ins Pergamon-Museum ging, in dem ich in meiner Jugend häufig gewesen bin und das eines meiner künstlerischen Initialerlebnisse darstellt. Plötzlich, in der Konfrontation mit diesem Fries, verknüpfte sich vieles miteinander; in einem Konglomerat von Eindrükken und Ideen wurde das Thema ganz weit und bestand nicht mehr allein aus jenem konkreten politischen Kampf. Dieser Eindruck eines Getümmels von Kräften, die unten sind, und die, die oben sind, die erdgebundenen und die göttlichen, erzeugte ein Bild vom ewigen Klassenkampf, das plötzlich sehr, sehr eindringlich wurde. Darauf,

sah ich, ließ sich etwas aufbauen. Doch dieser ganze Fries, der so fern und mächtig war, genügte mir nicht; ich wollte die ganze Geschichte des Frieses darstellen; sie war anfangs noch viel breiter entworfen, als es dann im Buch blieb. – Das war der unmittelbare Anfang. Es ging um einen Kampf in viel weiterem Sinne: nicht allein Befreiung von politischer Unterdrückung, sondern ebenso um die Befreiung von den kulturellen Hindernissen, die Menschen um sich herum haben; ich dachte an die ganze Bildungsarbeit – es war alles noch sehr ungeordnet am Anfang. In diesem Ungeordneten tauchten dann bei meinen Studien die beiden Figuren Coppi und Heilmann auf. Ich hatte bereits früher über die Rote Kapelle gelesen, aber erst jetzt nahm das Ganze eine Form an. Ich kenne es von meinen anderen Arbeiten, wie plötzlich alles zusammenströmt, aus ganz verschiedenen Richtungen. Da muß man dann filtrieren zugunsten der Hauptidee. Ich verband die Figuren Coppi und Heilmann, mein eigenes Ich aus dieser Zeit in Berlin zu Beginn des Faschismus, den antifaschistischen Widerstand mit dem erweiterten Thema der Befreiung und des Widerstands überhaupt.

**L.:** „Ästhetik des Widerstands" bedeutet einerseits, daß die Ästhetik selber – oder die Kunst – Widerstand leisten kann, und andererseits, daß der Widerstand auch seine eigene Ästhetik hat. Beides ist zusammenzudenken?

**W.:** Eben, das kristallisiert sich heraus. Es genügt ja nicht, einen politischen Feind anzugreifen und möglicherweise zu überwinden, sondern die ganze Lebenshaltung ist gemeint, alles, worin man verfilzt ist, worin man lebt. Nach dem plötzlichen Auftauchen dieser Figuren, die zu Beginn noch unklar für mich waren, Coppi und Heilmann, entstanden erdachte Figuren. Sie entfernten sich insoweit von den Vorbildern, als ich keine Pläne machte, das Leben dieser beiden Menschen zu schildern oder die Geschichte der Roten Kapelle zu schreiben. Es wurden Gestalten, die ich plötzlich sehr nahe vor mir sah.

Ich stellte mir vor, wie ein Befreiungskampf zu schildern sei, der sich zwischen jungen Menschen abspielt. In diesen Jahren, die ersten Jahre während des Faschismus in Deutschland, wo man politisch auf einer Front steht, die sich schon im Untergrund befindet und man sich gegen die immer mehr anwachsende Gefahr wehren muß, suchen ein paar junge Menschen nach einem Ausdruck für ihr eigenes Leben, für ihre Erfahrungen, in einem Entwicklungsgang. Wie kann man das darstellen? Wie kann man sich überhaupt unter einer totalen Unterdrückung noch mit künstlerischen Medien helfen?

**L.:** Es gab am Anfang zentrale Impulse – z.B. die Herakles-Figur

auf dem Fries –, aber keine Planung, mit der Sie die drei Bände vorweg gegliedert und festgelegt haben?

**W.:** Überhaupt nicht. Es war ein spontaner Verlauf. Es kamen ständig Ideen, wie ich in den *Notizbüchern* aufgezeigt habe: man geht auf der Straße, plötzlich fällt einem was ein, oder man hat einen Traum, man trifft einen Menschen, und dann, wie es mit einem Stoff ist, der zu wachsen anfängt, unterhält man sich mit Freunden darüber. Es wurde also ständig etwas von dem Prozeß festgehalten, der jetzt abzurollen begann und noch keine richtige, endgültige Form hatte, der sich dann während der neun Jahre der Arbeit an diesem Buch bis zuletzt noch entwickelt hat und mich immer wieder vor neue Fragen und Konflikte gestellt hat.

**L.:** Sie haben an früherer Stelle den Ausdruck „Wunschautobiographie" gebraucht, der dann vielfach aufgegriffen und kommentiert, auch teilweise hämisch gegen Sie gewendet wurde. Jedenfalls entstand bei den ersten beiden Bänden z.T. der Eindruck, eine Art Entwicklungsroman oder Bildungsroman sei geplant, in dem Sie mit dem konstruierten Modell einer proletarischen Herkunft sich Ihre Biographie neu schreiben, um sich sozusagen am Zopf aus dem eigenen Sumpf zu ziehen, also Ihren künstlerischen Weg und ihr Exil im Nachhinein politisch zu korrigieren.

## Wer ist das Ich des Romans?

**W.:** Das Wort Wunschautobiographie kam in einem Interview flüchtig auf und wurde danach wie eine Rubrik gesetzt, weil man gern Dinge in Fächer setzt und einordnet. Dadurch werden die Proportionen verschoben. Natürlich gibt es diesen Wunsch, einen Wesenszug, den ich selbst in mir habe, hervorzuheben und ihn in einen bestimmten Lebenskreis einzuordnen. Ich ordne mich hier der Gruppe von Menschen zu, die damals gegen den Faschismus gekämpft haben, die ja teilweise aus proletarischem Milieu kamen, teilweise auch aus bürgerlichem Milieu, aus allen Kreisen der Gesellschaft eigentlich. Es war eine Klassensituation, aber ein Klassenkampf im Sinne des Kampfes von Unterdrückten und Unterdrückern. Das Erlebnis des Exils für mich und für viele andere Emigranten bestand darin, aus dem gegebenen ursprünglichen Milieu – bei mir also einem bürgerlichen Milieu – hinausgeschleudert zu werden und gar keiner gesellschaftlichen Gruppierung mehr anzugehören. Wir waren Verstoßene und Verlorene, und da war es ganz gleichgültig, woher wir kamen. Wir lebten unter mehr und mehr proletarisierten Formen, waren in allen möglichen Berufen tätig und teilweise bis in die

tiefsten Schichten des Lumpenproletariats abgesunken. Ein Exilierter ist ein Exilierter. Da ist es unwichtig, wo er herkommt; da wird nur gefragt, wo er steht, gegen was er kämpft. Den Gedanken, der heute wieder so ‚hochgebaut' wird, den Begriff der Arbeiterklasse, gab es doch gar nicht mehr. Die Menschen, die gegen den Faschismus kämpften und die in Spanien waren und die im Untergrund gearbeitet haben, erfuhren eine existenzielle Zusammengehörigkeit und eine Solidarität, aber keine Gebundenheit aufgrund der Klassenzugehörigkeit.Man kämpfte gegen die Unterdrückung, und das war das wichtigste.

**L.:** Sie stellen einerseits autobiographisches Material aus *Fluchtpunkt* und *Abschied von den Eltern* in einen anderen Kontext, in dem das Ich eher die Funktion eines berichtenden Zeugen hat. Andererseits lassen Sie im zweiten Band dieses Ich einen Bildungs- oder Künstlerroman absolvieren. Dadurch entsteht ein eigentümlicher Zwiespalt. Nun tritt im dritten Band dieses Ich weitgehend zurück ...

**W.:** Die Trilogie ist nach einer Art von spontaneistischem Prinzip geschrieben woren und entstand die ganze Zeit nur aus dem aufgefundenen Material. So hat sich ergeben, daß im ersten Band das Milieu geschildert wurde, in dem diese Ich-Figur zu Hause war, und die Menschen drumherum, der Beginn des Kampfes noch vor dem Krieg, wo sich schon die Kampffront abzeichnete. Wenn Spanien das Vorfeld des Krieges war, ergab sich eine führende Person, nämlich Hodann, den ich von meiner Jugend her kannte und der eine Art Mentor für dieses Ich gewesen ist. Das war ein Mensch, der mir heute noch, von seiner ganzen Lebenshaltung her, sehr entspricht: der ständig alles in Zweifel setzt und trotzdem nie eine Sache verrät, aber durch seine Zweifel auch immer in Konflikt mit allen Seiten gerät. Das ist mir verwandt. Ich wollte die Zweifel, die Kritik, die Widersprüche, die sich in den erzählten Situationen und im Ich-Erzähler selbst ergeben, ständig lebendig halten; dafür ist Hodann eine wichtige Symbolfigur gewesen. So wurde diese Figur entworfen: im Rahmen der Idee einer Ästhetik. Dann habe ich versucht, deutlicher herauszuholen, was diese Ästhetik überhaupt ist; ich versuchte an Beispielen von Kunstwerken zu zeigen, wie Kunst und Literatur, wenn sie lebendig, immer im Streit gegen etwas stehen. Eine angepaßte große Kunst hat es, soweit ich weiß, nie gegeben. Kunst, die mich engagiert, ist eine Kunst, die es sich zur Aufgabe macht, eine erdrükkende und schwierige Situation zu lösen. Die Figuren von Künstlern – ob es nun Maler oder Schriftsteller sind – stehen hier im Widerstreit gegen die Zeit und bieten einen Widerstand; die Ästhetik, die sie realisieren, ist eine Ästhetik des Widerstands. – Sie fragten nach

der Entwicklung in diesen drei Bänden. Die Auseinandersetzung mit den Kunstwerken steht zunächst im Vordergrund. Im zweiten Band gibt es dann eine Art von Individuation des erzählten Ichs. Daß sich die Hauptfigur plötzlich nach vorn drängte, haben manche sogar als störend empfunden. Mancher hat einen Entwicklungsroman, einen Bildungsroman gewitter; da kommt ein Ich und macht Erkentnisse.

**L.:** Die Ich-Figur, das erzählte Ich ist ein Kunstgriff, der mich an die Einführung des Berichterstatters Serenus Zeitblom in Thomas Manns *Doktor Faustus* erinnerte. In vergleichbarer Weise jedenfalls bleibt das zeugenhaft beglaubigende Ich hinter den Ereignissen zurück, die es miterlebt. Andererseits ist es unmittelbar im Widerstreit von Parteitätigkeit und künstlerischer Selbstverwirklichung zerrissen, mit einem fast naiven Anspruch auf Vereinheitlichung der Perspektive.

**W.:** Daß die Ich-Figur wieder verschwindet, ergab sich aus der Form. Die Ich-Figur, die im zweiten Band entwickelt wurde und fast zu einem Entwicklungsroman führte, mußte, nachdem sie deutlich gemacht wurde, wieder zurücktreten. Sie mußte im dritten Band wieder zu dem ursprünglichen Begriff dieser Figur werden, zu einer Figur, die schildert und eine ganze Zeit zur Sprache bringt. Im dritten Band drängen die großen Ereignisse in den Vordergrund; sie sind so überwältigend und ungeheuerlich gewesen, daß alles Autobiographische zurücktreten muß.

## Über historische und erlebte Figuren

**L.:** Während die Ich-Figur im ersten Band in das „Wir" (der Freunde Coppi und Heilmann und der Eltern) eingebunden wird und im Spanischen Bürgerkrieg den Widerstreit der aufbegehrenden Kräfte am eigenen Leibe erfährt, trifft es in Schweden auf – gewiß widersprüchliche – Vorbilder, auf Funktionäre der Komintern, auf Rosalinde Ossietzky, wieder auf Hodann, auf Lotte Bischoff, nicht zuletzt auf Brecht, auf Rosner. An Brecht sieht das Ich sich in besonderer Weise gebunden, da es hier erste Schreibversuche macht: mit dem Engelbrekt-Projekt, das Brecht selbst kurzfristig erwogen hat.

**W.:** Ja. Dadurch ergab sich die Möglichkeit, dieser suchenden Ich-Figur, die das Zentrum des ganzen Buches sein muß, um es irgendwo zu sammeln, stärker persönliche Züge zu geben. Das Ich setzt sich mit fertigen Figuren wie Brecht auseinander und in dieser imaginären Zusammenarbeit mit dem Lehrer erreicht es, was es selber auch will, zum Beginn seines eigenen Ausdrucks zu kommen. Es fängt ja da erst an, zu schreiben, das wird im zweiten Band umris-

sen; und gleichzeitig werden dann nochmal, als Gegenstück zu dem Pergamon-Komplex, spätere Befreiungskämpfe in Schweden berichtet, die durch die Übersiedlung in einen ganz fremdem Lebensbereich wichtig wurden, als Suche nach Dingen, die revolutionierend gewesen waren ...

**L.:** Erstaunlich an Brecht ist, daß er im Exil versucht hat, Stoffe aufzunehmen, die er nicht schon mitbrachte, sondern auch Stoffe, die er dort fand.

**W.:** Ja, das gemeinsame Stückprojekt ist eine Vorstellung, die ich eigentlich erst später beim Lesen von Brecht gewonnen habe. Ich kannte ihn damals nur sehr flüchtig und greife auf ganz kleine Eindrücke zurück. Ich war ein für Brecht völlig unbekannter Emigrant, der ihm überhaupt nichts anzubieten hatte. Brecht war ja damals drauf aus, Menschen zu treffen, die ihn voranbringen oder ihm weiterhelfen könnten; er hat sich für einen Dreiundzwanzigjährigen wie mich überhaupt nicht interessiert. Aber für mich war natürlich Brecht damals schon eine Gestalt. Wir hatten als ganz junge Menschen *Mahagonny* und die *Dreigroschenoper* in Berlin gehört, das gehörte auch zu den Grunderlebnissen. – Daß Brecht ein Engelbrekt-Stück geplant hat und daß es auch einige Skizzen dazu gibt, war ein Impuls ähnlich wie bei dem Marat-Stück. Daß de Sade tatsächlich in Charenton Theaterstücke aufgeführt hat, war die dramatische Idee, die das Stück ins Leben gerufen hat. Ich mag gern realistische Anlässe, die historisch belegbar sind und von denen aus es weitergeht. Das ganze Buch ist auf solch einer Methode aufgebaut. Alles, was gesagt wird, hat stattgefunden, jedenfalls datenmäßig; die Namen sind authentisch und die Plätze, wo diese Figuren sich aufgehalten haben.

**L.:** Ich fand Ihre Darstellung der Brecht-Figur faszinierend, gerade weil Sie die Momente der Ohnmacht und der trotzigen Selbstbehauptung hervorheben. Wie Brecht die politischen Lehren nach der Spanien-Niederlage zu erkunden sucht oder wie er das Eindringen der schwedischen Polizei erlebt, wie er sich listig behauptet und wie er durchaus ausbeuterisch für sein Werk Leute benutzt, das ist mir sehr plastisch erschienen.

**W.:** Das habe ich damals ganz flüchtig erlebt. Mir war Brecht eigentlich nicht sympathisch, weil er sich für mich nicht interessierte. Ich habe auch Minderwertigkeitsgefühle gehabt: ich hatte ihm nichts zu zeigen, keine fertigen Werke; ich stand da als blinder Anfänger und er war der Meister. Diese Rolle des Meisters teilte sich ja in den kurzen Begegnungen sofort mit. Er war von Menschen umgeben, die zu ihm aufschauten, die ihm halfen und die ständig bereit waren, ihm

alles aus dem Weg zu räumen; so suchte er damals in Schweden nur nach Menschen, die ihm weiterhelfen konnten.

**L.:** Ich frage auch nach Brecht, weil mir eine gewisse Differenz aufgefallen ist: Brecht läßt dieses Engelbrekt-Stück liegen; das erzählte Ich hat es weitergeschrieben. Der Abbruch, parallel zum *Caesar,* wird von Ihnen so kommentiert, als habe Brecht gezögert, das blutige Ende zuende zu schreiben. Brecht wird charakterisiert als jemand, der trotz der blutigen Verhältnisse und des finsteren Zeitalters eine Heiterkeit, etwas Darüberschwebendes, sich zu bewahren sucht und deshalb auch vor sehr blutigen oder sehr finsteren Dingen zurückzuckte, zumindest, wenn sie zu direkt behandelt werden, während Sie im Grunde bis zum Äußersten gehen. Ihre Darstellung des Schrecklichen nimmt teilweise eine fast unerträgliche Genauigkeit an. Könnte man darin eine Differenz erkennen, daß, wie Sie einmal im zweiten Band formulierten, Brecht immer schon von einer befreiten Kultur ausgeht, während Sie selber versuchen, die Kultur, die sich erst noch befreien muß, darzustellen?

**W.:** Ganz richtig. So hat es sich jedenfalls allmählich herausgebildet. Menschen des wissenschaftlichen Zeitalters, wie Brecht immer sagt, gab es ja noch nicht und gibt's ja heute auch noch nicht. Und ich wollte die notwendige Utopie mit der Realität konfrontieren, die den Menschen ständig auch in ganz atavistischen Dingen verhaftet sein läßt. Brecht selber war ja auch im Grunde genommen, im privaten Leben ein autoritärer Mensch, von einem Patriarchalismus geleitet. Aber ich wollte zugleich deutlich machen, wie jemand, der seiner ganzen männlichen Herkunft nach in Konvention gefangen ist, doch Vorstellungen von Veränderungen wie kaum ein anderer hatte. Das war es, was ich eben doch von Brecht gelernt habe.

**L.:** Wir sind damit auf die Frage nach dem Anteil der realen Autobiographie gekommen. Sie haben Hodann erwähnt. Hodann ist in der Tat wohl die wichtigste Figur, gewissermaßen die Vaterfigur, aller drei Bände.

**W.:** Bei Hodann ist der autobiographische Anteil ganz groß. Brecht ist demgegenüber eine erdichtete Figur für mich, mit Bestandteilen der Realität. Hodann war derjenige, der sich meiner angenommen hatte, als ich als junger Emigrant nach Stockholm kam, wo ich in schwierigen Verhältnissen wohnte und versuchte, mich als Maler zu betätigen. Hodann hat mir immer wieder geholfen, mit Ratschlägen, ganz praktisch. Es gab damals eine Reihe von Menschen. Zum Beispiel auch Max Barth, den ich im *Fluchtpunkt* ausführlich behandelt habe und der in der *Ästhetik des Widerstands* gar nicht vorkommt. Barth war auch ein solcher Mensch, der obwohl viele Jahre älter als ich, sehr großes Verständnis für andere Menschen

hatte, die unter schwierigen Verhältnissen erst beginnen. Überhaupt geht, glaube ich, *ein* Zug durch das ganze Buch: die Schilderung von Menschen, die sofort bereit sind, zu helfen, sofort bereit sind, zuzuhören und nicht nur Ratschläge zu geben, sondern auch praktisch einem zur Seite stehen. Es sind Erfahrungen, die es überall immer wieder für mich gegeben hat, deshalb kann ich davon sprechen. In Zeiten des Exils und des Kampfes ist das ungeheuer wichtig. In Zeiten, wo man also völlig ohne Zukunftsaussichten ist und man kaum weiß, wie man in der nächsten Woche weiter existieren soll, trifft man immer wieder auf Menschen, die aus eigener Erfahrung und aus einem großen Humanismus heraus einem zur Seite stehen. Deshalb habe ich eine Figur wie Hodann so groß dargestellt.

**L.:** Hodann ist autobiographisch beglaubigt. Aber andere Figuren mußten Sie erfinden oder nachkonstruieren, Figuren aus dem Exil oder dem Widerstand, die Sie selber nicht kannten ...

**W.:** Viele kannte ich damals nicht, nein. Manche habe ich, soweit sie den Faschismus überlebt haben, später kennengelernt und mit ihnen ausführlich gesprochen. Über andere habe ich gehört oder gelesen. Das sind aber keine Hauptfiguren, sondern Figuren, die in dieser ungeheuren Menge auftauchen und verschwinden. Die meisten gehen unter. Die Fülle der Namen war notwendig; ich wollte ja ständig den authentischen Rahmen des historischen Geschehens beibehalten. Ich habe dann besonders an den Figuren gearbeitet, die mir bekannt waren, und an den Figuren, die ich später kennengelernt habe, wie z.B. Lotte Bischoff oder Funk, der ja identisch mit Wehner ist. Diese späteren Eindrücke habe ich dann in die Zeitebene des Buches hineingearbeitet. Aus dem, was mir später über sie bekannt wurde, habe ich Rückschlüsse gemacht, aus einer Intuition heraus. Denn es ging ja nicht bloß um Tatsachenmaterial; ich stellte mir die Frage: wie wirkt dieser Mensch auf mich, ist er glaubwürdig, auf welche Weise tritt er mir entgegen, wie hört er mir zu, was kann ich mit ihm reden? Wenn ich das heute konnte, 35 Jahre später, konnte ich mir vorstellen, wie ich damals mit ihnen gesprochen hätte.

**L.:** Waren die Personen, mit denen Sie später Kontakt aufnahmen, auch bereit, mit Ihnen ausführlich zu reden und das Projekt Ihres Romans zu fördern? Gab es nicht vielleicht Vorbehalte?

**W.:** Alle, mit denen ich geredet habe, waren ungeheuer bereit zum Gespräch, von ganz wenigen Personen abgesehen. Sowohl mit Wehner als auch mit Mewis und mit der Lotte Bischoff habe ich tagelang gesprochen. Die Eindrücke, die Lotte Bischoff mir vermittelt hat, waren so stark, daß sie, vor allem dann im letzten Band, fast zur Hauptfigur wurde. Über Lotte Bischoff wußte ich am Anfang des Buches, ja, auch beim ersten Band, nur ganz wenig. Ich hatte sie als Fi-

gur vorgesehen, aber die Persönlichkeit, die sie war, wurde eigentlich erst im dritten Band deutlich, ebenso Wehner, Mewis.

**Die „Notizbücher"**

**L.:** Mit dem dritten Band des Romans ist gleichzeitig der Teil Ihrer Notizbücher erschienen, der mit der Abfassungszeit des Romans parallel läuft. Was hat Sie bewogen, diese *Notizbücher 1971–1980* zu publizieren?

**W.:** Es wurde vielfach die Frage an mich gestellt, warum das Buch keinen Apparat, keinen Bildteil enthält. Das hätte meiner Ansicht nach den Charakter des Romans gestört und ihn in die Nähe einer historischen Abhandlung geführt. Es sollte aber ausdrücklich ein Roman sein.

**L.:** Die Notizbücher enthalten Abbildungen, Angaben über die von Ihnen benutzten Quellen, Daten über die geführten Gespräche. Aber den größten Raum nehmen unsystematische und fragmentarische Arbeitsnotizen ein, kleine Teilstücke aus dem Roman und andere literarische Arbeiten, Reflexionen über Reisen oder politische Ereignisse, auch sehr private Notizen, Rückerinnerungen usw. Vielfach weiß man bei der Lektüre nicht gleich, ob das Ich einer Notiz die erzählte Ich-Figur des Romans meint oder das Ich des Autors selbst. Es macht den Eindruck, als seien die Notizbücher weithin unredigiert erschienen. Und Sie riskieren mit der Publikation auch, daß Ihre Person, von der man gesagt hat, sie sei in den Romanbänden zu sehr im Anonymen geblieben, sich sehr ungeschützt darstellt. Ist das beabsichtigt gewesen?

**W.:** Das ist beabsichtigt. Mir scheint dies wichtig, weil ich von vielen Seiten immer wieder gehört habe, daß der Roman ungeheuer kompakt wirke und schwer zu lesen sei. Diese großen Blöcke, dieser Schriftsatz mit den großen Seiten, die wenigen Absätze geben dem Roman etwas Starres, Regloses – hieß es. Deshalb schien es notwendig, den Arbeitsprozeß, das ständige Fließen des Lebens mit allen Einfällen danebenzustellen. Ohne irgendwelche literarischen Ambitionen damit zu verbinden. Die Eintragungen sind ja gar nicht bearbeitet. lediglich orthographische Fehler sind manchmal korrigiert worden; Einkaufslisten oder Telefonnummern wurden weggelassen. Und es wurde herausgenommen, was direkt in den Roman übernommen wurde. Ich fand es gut, daß alles andere stehen blieb, also Träume, Persönliches, Pläne zu Artikeln, die sich plötzlich während der Arbeit als Forderungen der Außenwelt aufdrängen. Arbeitsjournale, Notizbücher, Tagebücher haben mich selbst immer inter-

essiert. Ich lese sie am liebsten und nehme an, daß das auch andere Leser besonders interessiert. Das Buch von Vesper, *Die Reise,* ist auch ein Buch in dieser Art, wo ganz spontaneistisch und ungeordnet das Material aus dem Alltag abläuft. (Peter Weiss zieht aus der Jackentasche ein rotes Büchlein hervor). Es sind solche kleinen Bücher hier, die ich immer mit mir herumführe und in die ich Einfälle, Privates, Titel von Büchern, alles, was tagsüber kommt, festhalte. Das hier ist das letzte, Nr. 47, am 11. September 1980 begonnen. In diesem Jahr habe ich wenig eingetragen, weil ich vor allen Dingen mit den Korrekturen der Druckfahnen beschäftigt war.

**L.:** Eindrucksvoll an den Notizbüchern ist, daß man den Prozeß des Schreibens verfolgen kann. Und zwar nicht im Sinne einer geglätteten Nacherzählung, wie etwa in Thomas Manns *Roman des Romans* zum *Doktor Faustus* oder den sehr strategisch konzipierten Notizen Brechts im *Arbeitsjournal,* sondern in den unbearbeiteten rohen Fragmenten: mit den persönlichen Dingen, mit Notizen zu Deutschland, auch mit den Krisen des Romans bis hin zum Zusammenbruch bei der Dehler-Preisverleihung ...

**W.:** Ja, der Dehler-Preis hat in mir furchtbar viele streitende Dinge aufgewühlt und mich vor innere Zweifel gestellt. Ich zweifle eben an mir selbst und auch an der Außenwelt, von der eine derartige Forderung an mich gerichtet wurde. Einen Preis erteilt zu bekommen und ihn annehmen zu müssen, ist doch eine gesellschaftliche Aufgabe ...

**L.:** ... das Schreiben des Romans erscheint fast leichter ...

**W.:** Ja, beim Schreiben kann man sich ganz in sich zurückziehen und kann dann absolut das, was man weiß und wofür man einsteht, formulieren, ohne sogleich an die Wirkungen zu denken. Aber bei allen Stellungnahmen nach außen hin gerät man ständig in Situationen, die einen vor Zweifel setzten, Situationen, von denen ich im vornherein weiß, daß sie einen Zwiespalt behalten. Was dem einen recht ist, ist dem anderen schon etwas ganz Verrufenes. Wenn ich etwas zu Biermann oder zu Kohut sage, weiß ich, daß ich Zustimmung von der einen Seite bekomme und Gegnerschaft auf der anderen Seite hervorrufen muß. So ist es auch mit meiner Vietnam-Kambodscha-Stellungnahme gewesen. Das sind schwierige Komplexe; ich habe sie genauso stehen lassen, wie sie für mich entstanden sind und mich beschäftigt haben mit all' diesen Widersprüchen, auch wenn ich mich damit noch mehr ausliefere ...

**L.:** Das meinte ich mit dem Ungeschützten ...

**W.:** ... auch in Äußerungen über Kollegen, etwa über Enzensberger oder Grass, über Kritiker usw. Ich gehe davon aus, daß Menschen, die sich selber mit dem harten Handwerk der Literatur befas-

sen, wissen, was Widersprüche sind und was augenblickliche Reflexionen sind und wie notwendig es ist, auch den Werdegang von Anschauungen darzustellen.

**Was heißt Einheit, Widerstand heute?**

**L.:** Das Stichwort Widersprüche führt wieder zum Roman: Der Roman versucht ja immer wieder, anhand der verschiedenen Figuren – gerade auch umstrittener wie Münzenberg, Marcauer, Wehner, Hodann – und kontroverser historischer Themen – Realismusdebatte, Spanischer Bürgerkrieg, Moskauer Prozesse, Hitler-Stalin-Pakt – unterschiedliche Haltungen herauszuarbeiten und Widersprüche zu konstellieren. Und es sind gerade die Unterliegenden, die Zweifelnden, die Unscheinbaren – Rosa Ossietzky, Lotte Bischoff, Karin Boye, Hodann –, die besonders deutlich werden. „Mein Bild des Sozialismus/Kommunismus", schreiben Sie in den Notizbüchern, „kann nie geprägt werden von denen, die von ihren Machtpositionen aus die Richtlinien geben, sondern immer nur aus der Perspektive derer, die sich ganz unten befinden ...". Also die Unterstellung, die man ja teilweise den Büchern gemacht hat, daß es so eine Art Parteigeschichtsschreibung sei ...

**W.:** ... im Gegenteil, es ist gerade der Gegensatz zur Parteigeschichte. Es ist ja sehr viel publiziert worden an Memoiren von damaligen Widerstandskämpfern. Viele führende Politiker der DDR haben ihre Erinnerungsbücher herausgegeben und die sind eben ganz getreu der Parteilinie, es sind im Grunde genommen Parteiprotokolle, Protokolle der sogenannten korrekten Linie, während ich versuche, eben die Linie festzuhalten, die nicht korrekt war, sondern die dem Anliegen einzelner Menschen entsprach.

**L.:** Hat diese Intention auch Einfluß gehabt auf das Auswahlprinzip? Es ließen sich ja auch andere Rekonstruktionen der antifaschistischen Opposition oder des Exils denken. Sie stellen vor allem Figuren der Arbeiterbewegung in den Mittelpunkt, zumal umstrittene wie Münzenberg oder Hodann und vergessene wie Rosner.

**W.:** Hodann hatte besonders stark dazu Anlaß gegeben, weil ja die Geschichtsschreibung über ihn sehr einseitig ist. Es gibt ja überhaupt nur eine Geschichtsschreibung über Hodann, die in der DDR gemacht worden ist, wo er sozusagen als ein Verräter dargestellt wird.

**L.:** ... das entspricht auch der alten Abrechnung in der *Linkskurve* ...

**W.:** Hodann wird als ein Kollaborateur der Engländer geschildert, als Überläufer zur Sozialdemokratie. Eine solche Position darf nicht einseitig behandelt werden; man muß um überhaupt seiner Haltung nahe zu kommen, ihn mit den schweren Kämpfen, Auseinandersetzungen darstellen, die in Spanien begonnen hatten und die über der ganzen Idee der Einheitsfrontpolitik weitergeführt wurden bis in die letzten Tage des Weltkriegs, wo man sich bemühte, die Arbeiterparteien oder die antifaschistischen Bewegungen zusammenzufügen. Das hätte der verheerenden Nachkriegssituation damals geholfen; nachdem das nicht zustande kam, wurde ja die Lage so, wie sie heute ist.

**L.:** Leuschners Testament in Plötzensee, der Zettel mit der Notiz „Schafft die Einheit", liest sich wie eine Art Botschaft oder Auftrag ihres Romans. Ist das ein aus früheren Zeiten herübergerettetes Phantasma oder ist das eine aktuelle Forderung?

**W.:** Es ist für mich eine ungeheuer aktuelle Forderung, obgleich heute so viele neue Forderungen hinzugekommen sind. Der Parteienstreit läuft natürlich weiter, aber gleichzeitig ist der Parteienstreit unbedeutend geworden, weil jetzt überhaupt nur noch die politischen Großmächte entscheiden. Auf der einen Seite der sowjetische Block, auf der anderen Seite der amerikanische Block. Die anderen hatten kaum mehr etwas zu sagen. Es vollzog sich die Zweiteilung der Welt in zwei riesige Machtsphären. Deshalb ist im dritten Band auch die Geschichte von der Karin Boye so wichtig, die das bereits in ihrem Roman *Calocain* visionär erfaßt hat. Die ganze destruktive Gewalt der großen Mächte, unter denen der einzelne Mensch total ohnmächtig geworden ist, wird hier vorweggenommen. Die Zerschlagung des Widerstands in Frankreich, in Griechenland, in Jugoslawien, in Italien – diese ungeheuren, schäbigen, gemeinen Morde wurden von den Großmächten ausgeführt, nur um ihre Machtsphäre zu konsolidieren.

**L.:** Wie könnte man das Vermächtnis „Schafft die Einheit" in die heutige Zeit übersetzen, wenn Sie sagen, es kämen heute andere Forderungen hinzu? Einheit oder Solidarität müßte heute anders aussehen oder sich anders entwickeln, als sie sich aus dem Jahrhundert der Arbeiterbewegung darstellt.

**W.:** Ich gehe von einem Authentischen aus, dieser Zettel ist erhalten; er liegt in irgendwelchen Archiven. Er dokumentiert diese ganz kurze Zeitspanne des Kulturbunds, die Möglichkeit, die ja noch bis ins letzte bestand, einer Einheit zwischen Sozialdemokraten und Kommunisten – wofür damals unter anderen Willi Brandt gewirkt hat. Dieser Gedanke wird ja heute wieder stark aufgenommen; in vielen kommunistischen Parteien, der italienischen, den skandinavi-

schen kommunistischen Parteien, ist er sehr aktuell, um die Sozialdemokratie zu einer Front gegen die bürgerlichen Parteien zu gewinnen. Natürlich stehen heute ganz neue politische Formen dagegen und ganz neue Interessen von den jungen Generationen, die von diesem Parteiengezank nichts mehr wissen wollen und alternative Bewegungen gründen. Sie sind eine natürliche Reaktion auf das Mißglücken der Parteipolitik. Es gibt viele, die von den Parteien gar nichts mehr wissen wollen; wir wissen, daß Veränderungen ohne Organisationen sich nicht erreichen lassen – aber aus ganz neuen Bewegungen, aus der Ökologiebewegung oder der Frauenbewegung zum Beispiel, kommen viele neue Impulse. Frauen haben ja auch während des Widerstands immer eine große Rolle gespielt, deshalb war mir Lotte Bischoff sehr wichtig, wie auch im ersten Band die Marcauer, eine Genossin, die dann zum Tode verurteilt wurde, weil sie widersprochen hat, Rosalinde Ossietzky oder Karin Boye.

**L.:** In den Schlußpassagen des dritten Bandes setzen Sie die Unterdrückung mit dem männlichen Herrschaftsprinzip gleich. Es ist fast eine Relativierung der Heraklesfigur durch die matriarchalische Ge, der Erdgöttin des Pergamon-Frieses.

**W.:** Das ist auch etwas, was ich von Hodann gelernt habe. Denn Hodann war seiner ganzen Haltung nach nicht nur jemand, der politisch kämpfte, sondern der sich auch als Psychologe und als Psychoanalytiker mit den Geschlechterrollen befaßt hat. Er wußte schon damals sehr genau Bescheid über die Notwendigkeit, daß die Frau einen ganz neuen Kampf, nicht nur einen politischen Kampf, gegen die Dominanz der Männerwelt führen mußte. Es ist in der heutigen Situation klar, wenn wir uns die politischen Führungsstrukturen ansehen, daß sie fast vollständig von Männern beherrscht werden.

## Mnemosyne, Schwarze Kunst, Engagement

**L.:** Ich würde gern ausführlicher auf die Rolle der Kunst eingehen. Es gibt Formulierungen, wo Sie vom schwierigen und unbestimmbaren Komplex Kunst sprechen, es gibt aber Versuche, auch definitorisch mehr darüber zu sagen. Es sind Passagen, in denen Sie vor allen Dingen die Gedächtniskraft der Kunst hervorheben.

**W.:** Was ist unsere Beziehung zur Kunst, bildenden Kunst, Musik, Literatur, anderes als das Arsenal, das wir in uns haben, oder ein Reservoir von Dingen, aus denen wir ständig unsere Erfahrungen aktualisieren können? Und zwar aus allen Zeitaltern; das ist ja das Großartige der Kunst. Deshalb spielt die Kunst eine derartige Rolle, weil sie eigentlich das einzige Bestehende neben den Aufständen

und Kämpfen, die immer wieder stattgefunden haben, ist. Es sind immer wieder Kunstwerke produziert worden, Kunstwerke von einer bleibenden Überzeugungskraft. Ob das zweitausend oder zehntausend Jahre zurückliegt oder ob es ganz neue, gegenwärtige Dinge sind, die da geleistet wurden: es bleibt doch immer Ausdruck von dieser merkwürdigen und sehr schwer faßbaren Kraft, die einem schöpferischen Prozeß zugrundeliegt.

**L.:** Irritierend an der *Ästhetik des Widerstands* ist, daß in einem derartigen Umfang Kunstwerke vorkommen und von den Figuren des Romans selber zum Gegenstand sehr eindringlicher Deutung gemacht werden. Wenn man an den Pergamon-Altar denkt oder an das „Floß der Medusa“ oder an die Tempelstadt Angkor, so wird das Werk in seiner materiellen Entstehungsgeschichte beschrieben und in seiner Tradierung bis heute. Mich hat das da sehr stark an Formulierungen erinnert, wie sie Benjamin im Fuchs-Aufsatz und in den Thesen über den Begriff der Geschichte fand und mit der Vorstellung, man müsse Kunst oder Kultur gegen den Strich bürsten, verknüpfte. Es steckt darin die materialistische Revision gegenüber einer besitzhaften Hypostasierung der Kulturgüter und zugleich der Anspruch auf eine aktualisierende Rezeption. Es komme darauf an, in der Erschließung des Vergangenen die Erkenntnis der Gegenwart darzustellen. Haben Sie sich von Benjamins Überlegenen beeinflussen lassen oder ist das Ihre eigene Konzeption?

**W.:** Ich glaube, es ist eine verwandte Haltung der Kunst und dem Leben gegenüber, die eine gewisse Ähnlichkeit hervorruft. Jedenfalls habe ich mich nicht direkt von verschiedenen Schriften Benjamins beeinflussen lassen. Das hat sich einfach ergeben; wenn man dieselbe Grundhaltung hat, kommt man auch zu ähnlichen Gedankengängen. Es ist ein Schema, nach dem Brecht gearbeitet hat. Er hat die heutige Situation in alte Erkenntnisse hineingearbeitet, etwa beim *Caesar*-Roman oder bei *Galilei*. So habe ich im zweiten Band die Paris-Grafik Meryons oder Géricault und Rimbaud als Motive eingeführt.

**L.:** Programmatisch haben Sie die Figur Heilmanns mit dem gegen den Strich gebürsteten Erbe verbunden: Herakles, Rimbaud und das Kommunistische Manifest stehen gleichzeitig nebeneinander. Der Kulturbegriff wird von Ihnen sehr weit gefaßt; er umfaßt sozusagen einerseits ein monumentales Propagandawerk wie „Pergamon“, andererseits aber auch noch einen Flugzettel einer Widerstandsgruppe oder eine Mauerinschrift. Auf der anderen Seite haben Sie bestimmte Werke ausgesucht und ihnen besonderen Raum gegeben. Nach dem Auswahlprinzip, nach dem Sie verfahren sind, möchte ich fragen.

**W.**: Die Antwort darauf wäre wohl, daß ich mich ja bei meiner Tätigkeit als Maler während zweier Jahrzehnte sehr viel mit Bildkunst beschäftigt habe, aber auch, daß eben diese Kunstwerke oder literarischen Werke, wie sie besprochen werden, eigentlich spontaneistisch aus den Geschehnissen heraus entstehen, sich sozusagen aufgedrängt haben. Meryon drängte sich im Zusammenhang mit Schilderungen über Paris auf, Géricault drängte sich bei Besuchen und Streifzügen in Paris, bei der Beschäftigung mit diesem Material auf. Das sind alles Dinge, die vorher nicht geplant waren. Bezüge zu Breughel, der ja in meiner eigenen Malerei ungeheuer wichtig gewesen ist, oder zu Kafka in meiner Entwicklungsgeschichte, haben sich natürlich ergeben und sind eingesetzt worden, wo sie eben von sich aus hinwollten.

**L.**: Daraus erklärt sich, daß eine gewisse Verwandtschaft zwischen den Werken, die Sie ausführlich darstellen, erkennbar wird. Es sind alles Werke, die sehr dunkle Züge haben, die sich dem Grauen und dem Schrecklichen zu stellen suchen. Gehört nicht zum Begriff einer befreiten Kultur, auch wenn sie sich noch im Klassenkampf befindet, daß Elemente des Humors, der Heiterkeit und der List im Spiel sind?

**W.**: Ich glaube, es sind eher persönliche Charakterzüge, daß ich zu dieser Art von List und Heiterkeit und Fröhlichkeit eben nicht richtig fähig bin, sondern sie in eine Figur wie die Bischoff oder den Hodann hineinsetzte. Wenn man Goya nimmt oder Van Gogh oder Gauguin, so sind es doch alles Menschen, die unter verzweifelsten Lebensumständen gelebt haben ...

**L.**: Dem entspricht das Motiv, bis zum Äußersten zu gehen, die Grenze der Vorstellungskraft von Schrecklichem zu erreichen.

**W.**: Genau. Deshalb Géricault, der fürchterliche Visionen hatte und selbst am lebendigen Leib verfaulte. Meryon ist im Irrenhaus untergegangen. Kafka ist an sich selbst zugrundegegangen. Es gibt kaum Produzenten von Kunstwerken, die nicht am eigenen Leib die äußeren Niederlagen erfahren hätten und trotzdem weitermachten. Das scheint fast ein Prinzip von Kunst zu sein.

**L.**: Ist die Verwandtschaft mit den Werken, die Sie im Roman intensiv beschäftigen, normativ gemeint? Enthält die *Ästhetik des Widerstands* einen Kanon oder ein Modell, nach dem heute Kunst zu machen wäre?

**W.**: Nein. Absolut nicht. Die Eindrücke der Kunstwerke sind rein assoziativ im Zusammenhang mit den Geschehnissen entstanden und die Geschehnisse waren so, daß eigentlich kein Spielraum für die Fröhlichkeit war. Je mehr es auf den dritten Band zugeht, desto mehr wird das ganze Buch zu einer einzigen Hadeswanderung, wo

die Menschen auf schreckliche Weise untergehen. Das ist das Prinzip der Kunst, etwas zu tun, obgleich die Umstände dagegen sind. Wir wußten überhaupt nicht, wo es hingeht, weil eine Überlegenheit der Gewalt da ist, die so schrecklich ist: alle wissen, daß sie beim nächsten Schritt zu Tode gefoltert werden, was sie ja dann auch fast ausnahmslos wurden. Und dann dieses „Trotzdem", das ja auch Sartre in seiner Philosophie übernimmt. „Es ist hoffnungslos, aber wir müssen trotzdem weitermachen." Bei seinem letzten Interview wird das deutlich. Ein merkwürdiges Prinzip, das auch immer ein bißchen gefährlich ist; es kann leicht idealistisch werden und kann eine Romantik enthalten ...

**L.:** Aber es geht einen kleinen Schritt weiter, als Kafka, der gesagt hat, „es gibt unendlich viel Hoffnung, nur nicht für uns" ...

**W.:** „Nur nicht für uns", ja, das war wirklich der Gegensatz.

**L.:** Sie entfalten die Ästhetik im dritten Band vor allem an der Melancholie von Dürer, wobei mit diesem Kupferstich die sinnend-allegorische Frauenfigur wieder mit der Ge aus dem Pergamon-Fries verknüpft wird und auch mit der Mnemosyne, wodurch die Kunst eine Erdkraft gewinnt und gleichzeitig auch mütterliche Züge. Die Bedeutung der Mutter wird im dritten Band in ungeheurer Weise hervorgehoben schon dadurch, daß die Mutter von Visionen gequält und zerstört wird, die dann parallel gesetzt werden zu dem, was Gegenstand der Kunstwerke sein müßte. So ist doch die Konzeption?

**W.:** Ja. Die Figur der Mutter und die des Vaters sind für mich Gestalten, die ich gar nicht analysieren will. Wir haben damals in Zeiten gelebt, in denen unvorstellbare Massenmorde begangen wurden. Nur die Wenigsten haben das zur Kenntnis genommen. Woran ist es gescheitert, daß wir diese Dinge verstehen konnten? Wie wenig ist das heute, wenn wir uns mit dieser Zeit befassen und mit dem, was da an Prozessen immer noch läuft oder versickert, faßbar? Ich habe das Problem damals in der *Ermittlung* schon verfolgt und es so konkret wie möglich darzustellen versucht, um es mir selbst faßbar zu machen. Andere haben gesagt, es wäre eine Faszination des Schreckens, aber ich glaube es nicht. Es ist für mich die Notwendigkeit gewesen, diese Zeit zu verstehen, mich so nahe wie möglich an diese Dinge heranzubegeben, die unfaßbar genannt werden, um bei dieser Konfrontation an etwas von Verständnis zu kommen. Mir hat sich beim Schreiben über die Vernichtung der Widerstandsbewegung in Deutschland eine völlige Lähmung eingestellt. Wochenlang konnte ich überhaupt nicht weiter. Es war schrecklich, die Dokumente zu lesen; ich hatte kaum mehr die Kraft dazu. Aber das entsprach dem Stoff des Pergamon-Frieses, diesem Getümmel und diesen fürchterlich ineinander verbissenen Figuren, die einander erwürgen

und mit Spießen durchrammen. Es ist der ständige Kampf, in dem wir uns auch heute befinden. Er ist doch überall, nicht nur weit weg, sondern in unserer allernächsten Umgebung. Wenn man heute die Polizeitruppen mit ihren Panzern, mit ihren Helmen und Schilden, mit ihren Wasserwerfern sieht, und wenn es um die weitere Aufrüstung mit diesen ungeheuerlichen, immer mehr gesteigerten Waffenproduktionen geht, dieser Wahnsinn, der von der Welt als das Natürliche hingenommen wird ... Als hätte man überhaupt keinen Begriff davon, was Tod, Leiden und Krieg überhaupt bedeutet.

**L.:** Es gibt Überlegungen bei Adorno, daß Kunst nach Auschwitz nur noch eine schwarze Kunst sein könne und daß – er hat es vor allem in seiner Kritik des Engagements formuliert, die sich damals gegen Sartre und gegen Brecht richtete – Kunst eigentlich nur noch hermetisch und esoterisch sein könne. Nun sind Sie einerseits der Peter Weiss der *Zehn Arbeitspunkte*, der zu einem frühen und exponierten Zeitpunkt sich zum Engagement bekannt hat, andererseits ist die *Ästhetik des Widerstands* in der Tat ein hermetisches und esoterisches Werk. Ich merke es im Seminar mit Studenten, die immerhin professionell Bücher lesen müssen, wieviel Mühe es macht, sich auf den Roman einzulassen.

**W.:** Das ist ein sehr schwieriges Problem, das ich nicht beantworten kann. Schon bei der Arbeit am ersten Band entstanden diese großen Blöcke. Übrigens strebte ich diese Form in allen Prosabüchern an. Es ist eine Überlieferung aus meiner Zeit als Maler: ich will geschlossene Bilder vor mir sehen. Die Blöcke entsprechen ja auch dem Inhalt, wo alles so ungeheuer eng ineinanderhängt, daß schon ein Gedankenstrich eine Ablenkung von dem in sich Gebannten wäre. Natürlich habe ich es meinen Lesern dadurch erschwert, daß sie oft lange Anfangsschwierigkeiten haben, um überhaupt da hineinzukommen. Man kommt halt nicht von den eigenen Formvorstellungen weg. Ich versuche, das zu schreiben, wofür ich absolut einstehen kann; da gehört die Form hinzu.

**L.:** Insofern müßten Sie sich zu den hermeneutischen und esoterischen Zügen durchaus bekennen. Wenn Sie daran denken, wie von den Figuren in dem Roman eine Entzifferungsarbeit geleistet wird. Ihre Vorstellung von Kultur oder Ästhetik ist doch auch mit einer bestimmten Vorstellung von Arbeit verbunden.

**W.:** Mit einer ungeheuer angestrengenden Arbeit. Aus eigener Erfahrung und aus der Erfahrung heraus, unter welchen Schwierigkeiten die Personen des Romans zu ihren Ergebnissen kommen. Die Leser, die sich mit solchen Leuten befassen, müssen jedenfalls die Leistungen oder die Mühe noch einmal nachvollziehen. Es wird ihnen genausowenig leichtgemacht wie es den Figuren im Buch

leichtgemacht worden ist. Aber ich wage nicht, etwas Definitives darüber zu sagen. Das Hermetische und Esoterische, von dem Sie sprechen, ist sicher da und entspricht vielleicht auch meiner eigenen Situation, in der ich lebe: daß ich selbst seit dem Exil in einer Art von hermetischen Situation lebe, daß ich mit meiner Sprache allein lebe, daß ich sie mir eigentlich auf jeder Seite erkämpfen muß. Ich muß mir das Deutsch, daß ich schreibe, erkämpfen. Es ist für mich keine natürlichfließende Sprache. Ich habe nicht den unmittelbaren Kontakt. Das Schreiben vollzieht sich in einem schweren Prozeß, der oft zum Stocken kommt. Vielleicht kann ich es selbstanalytisch so erklären, daß das Stocken und die Abbrüche, die im privaten Leben des Schreibers ständig vorhanden sind, die Ermüdungen und das Immer-wieder-Aufgeben-wollen und das Anzweifeln – daß ich all das zu überwinden versuche, indem ich das Geschriebene zusammenfüge und so dicht wie möglich mache ... Vielleicht ist es so, es könnte möglich sein.

## Deutscher Autor ohne Vaterland

**L.:** Der Hinweis auf das Exil scheint mir sehr wichtig, weil dies in der Rezeption Ihrer Bücher bei uns zu wenig mitbedacht wird. Auf dem Markt stehen die Bücher halt nebeneinander. Mir selber ist erst spät klargeworden, daß Sie generationsmäßig gar nicht zu den Autoren gehörten, mit denen zusammen Sie in den 60er Jahren bekannt geworden sind, daß Sie eigentlich der Nachkriegsgeneration Böll oder Frisch zugehören. Zu der Zeit aber, als diese Autoren hervortraten, gerade mit Romanen über den Faschismus und den Krieg, waren Sie hier unbekannt. Es dauerte bis 1960, ehe zum ersten Mal etwas von Ihnen publiziert wurde. Haben Sie sich für den Standort Schweden entschieden?

**W.:** Zunächst ergab sich Schweden ganz zufällig, indem meine Eltern nach Schweden emigrierten. Ich kam nach Schweden zunächst, um meine Eltern zu besuchen, dann kam die Annektierung der Tschechoslowakei – ich war damals Tschechoslowake – und der Krieg dazwischen. Da wurde Schweden zum Exilland und vor allem auch zu einem Land der Rettung. Denn daß wir nach Schweden gelangt waren, bot uns eine äußere Sicherheit. Wir wurden gerettet, während meine Freunde, die in Prag zurückgeblieben waren, nach kurzer Zeit alle nach Theresienstadt verschleppt wurden. Dem waren wir entgangen, obgleich wir nie wußten, was mit Schweden geschehen würde. Dann habe ich versucht, in Schweden eine Existenz zu finden, auch im Haß gegen alles Deutsche während vieler Jahre

die deutsche Sprache ganz zu unterdrücken. Ich habe kaum deutsch gelesen, war vielmehr bemüht, mich zu assimilieren und schwedisch zu schreiben. Damals schrieb ich eine Reihe von Büchern und Artikeln auf schwedisch, aber während dieser Jahre war ich vor allem Maler. Ich begann erst nach den Kriegsjahren, erst 1952, wieder zu versuchen, mir die deutsche Sprache zurückzuerobern. Das war für mich eine Sprache, die ganz weit zurücklag, es war meine Jugendsprache. Ich bin ja aus Deutschland als ganz junger Mensch weggegangen: 1934, mit 18 Jahren. Es dauerte bis 1960, ehe zum ersten Mal etwas publiziert wurde. Es war *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. Während der fünfziger Jahre machten Manuskripte von mir erfolglos den Weg durch die Verlagshäuser. Ich fing also als Vierzigjähriger an, völlig unbekannt.

**L.:** Sie schreiben doch in erster Linie für deutsche Leser. Oder beabsichtigen Sie, gleichzeitig für Schweden und für Deutschland zu schreiben?

**W.:** Nein, nicht direkt. Es war wohl so, daß die Erfahrung, die ich mit meinen schwedischen Arbeiten – das waren Prosagedichte, Literaturkritik und ähnliche Dinge – gemacht habe, mich nicht so direkt engagierten. Das wurde anders, als ich an einen Stoff herankam, etwa den Grundstoff, den ich damals in *Abschied von den Eltern* herausgearbeitet hatte. Ich begann um 1950 herum, diesen Roman zu schreiben, und schrieb ihn erst auf schwedisch. Aber ich kam damit nicht zurecht. Allmählich versuchte ich, die deutsche Sprache zurückzugewinnen und machte es mir eigentlich dabei so schwer wie möglich. Dieser *Schatten des Kutschers* ist ja ein Sprachexperiment, bei dem die Sprache kaum mehr zu handhaben ist. Ich versuchte zu erproben, was kannst du überhaupt von dieser Sprache noch? Es war für mich eine Probe, ein Aneignungsprozeß.

**L.:** Der Text wurde als Debut eines experimentellen Autors, eines Formalisten der jüngeren Garde rezipiert. Es folgten dann rasch aufeinander die beiden autobiographischen Romane; das außerordentlich erfolgreiche Marat-Sade-Revolutionsdrama, über das Jürgen Habermas damals schrieb: „Ein Verdrängungsprozeß wird enthüllt"; das Auschwitz-Oratorium und die umstrittenen *Zehn Arbeitspunkte, in denen der Satz steht:* „Die Richtlinien des Sozialismus enthalten für mich die gültige Wahrheit". – Die weiteren Veränderungen und Einsatzpunkte Ihres Engagements – Trotzki, Hölderlin, Geschichte des antifaschistischen Widerstands – haben bis heute Kontroversen ausgelöst. Wenn Sie in Schweden leben und gleichzeitig für Deutschland – für beide deutsche Staaten – schreiben, sehen Sie in diesem Abstand eine Chance oder auch eine Einschränkung, weil Sie die Verhältnisse nicht aus der Nähe verfolgen können?

**W.:** Für mich bleibt es ein ständig ambivalenter Prozeß bis heute. Immer wieder stellt sich mir die Frage, ich müßte hier, jedenfalls mehr, hier leben; ich müßte einen zweiten Wohnsitz haben. Berlin drängte sich schon während der sechziger Jahre auf. Ich habe damals einige Monate in Berlin gelebt. Aber dann steht eine andere Erfahrung dagegen. Ist man einmal im Exil gewesen, bleibt man immer im Exil. So hat es sich für viele Exilierten ergeben, viele sind nicht zurückgekehrt. Wäre ich früher politisch aktiv gewesen, hätte ich vielleicht einen anderen Weg gesucht und wäre nach Deutschland zurückgegangen. Ich kam ja bereits 1947 nach Deutschland als schwedischer Korrespondent und schrieb eine Serie von Artikeln für eine schwedische Tageszeitung, über mein Wiedersehen mit Deutschland. Damals war mir dieses Deutschland und die Sprache, die mich umgab, ganz fremd.

**L.:** Sie waren und sind, wie in *Unter dem Hirseberg* und in den *Notizbüchern* festgehalten wird, immer wieder erschrocken über dieses Land, über die Verdrängung der Vergangenheit ...

**W.:** Ja, die Fremdheit setzte sich fort. Ich hatte es sehr schwer, wieder Beziehungen zu finden. Deutschland war ein fremdes Land, und ich habe mich nie richtig hier eingewöhnen können. Durch den Verlagskontakt, durch Kontakte mit deutschsprachigen Kollegen, wurde es allmählich wieder lebendig. Heute ist es so, daß ich, um die Sprache einigermaßen rein zu behalten, es sogar vermeide, schwedische Literatur zu lesen, außer Tageszeitungen. Ich lese deutsche Bücher, deutsche Zeitschriften. Mein Kontakt läuft über Literatur. Ich bin eben hin und wieder hier, aber nur für kurze Zeit. Hinzu kommt, daß meine Familie schwedisch ist, wir leben in einem schwedischen Milieu; ich habe eine kleine Tochter, die jetzt in die Schule geht und schwedisch aufwächst. Ein Umzug wäre einfach schon praktisch nicht mehr lösbar.

**L.:** Ihre Tochter ist, um an die letzte Bemerkung anzuknüpfen, fast zeitgleich mit dieser Trilogie aufgewachsen. Und, wenn ich etwa an Handke denke, scheint es inzwischen populär zu werden, das Schreiben und das Leben mit dem Kind als Novelle auf den Markt zu bringen. Aber im Ernst gefragt: hat die Geburt Ihrer Tochter – die Notizbücher enthalten einige interessante Notizen – eine Bedeutung für den Roman gehabt?

**W.:** Eine ganz große, existenzielle Bedeutung. An diesem Kinde habe ich mich – es klingt pathetisch – gestärkt. Einen Menschen aufwachsen zu sehen, den man liebt und der einem ungeheuer nahe ist, während man sich mit einer sehr schwierigen Arbeit befaßt und immer wieder in Sackgassen gerät ... Wenn man mit einem Kind zusammen ist, so gibt es einem neue Kraft, neue Energien. Deshalb ist

diese Gestalt von der Nadja auch in den Notizbüchern derartig vorhanden, weil sie für mich ein ganz wichtiger Bestandteil war neben meiner Frau, neben meinen Freunden. Dieses Kind bekam fast den symbolischen Wert eines neuen Lebens, das entsteht und von sich aus heranwächst, während man selber sich mit den schauerlichen Dingen der Vergangenheit auseinandersetzt.

**„Und wenn ich dann Kunde von Heilmann und Coppi erhielte, würde meine Hand auf dem Papier lahm werden. Ich würde mich vor den Fries begeben ...“**

**L.:** Die *Ästhetik des Widerstands* erzählt in der Tat von schauerlichen Dingen, die auch vierzig Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg weitgehend verdrängt oder aber mit dem Geschichtsbild der Sieger in Einklang gebracht wurden: Faschismus, Spanischer Bürgerkrieg, Moskauer Prozesse, Verfolgung und interne Zerrissenheit des deutschen Widerstands in Schweden, die Hinrichtungen in Plötzensee. Ihre Romantrilogie endet mit dem Zerfall des 1944 in Schweden gegründeten Exil-Kulturbandes, geht in eine konjunktivisch geraffte Darstellung der Zeitperspektive nach 1945 über und sollte – nimmt man die Notizbücher hinzu – ein Epitaph auf Hodanns Tod zum Epilog haben. Warum ist dieses am Schluß der Notizbücher abgedruckte Epitaph nicht in den Roman aufgenommen?

**W.:** Ich hatte in der ursprünglichen Fassung diese Konjunktivpassagen den Tod von Hodann nicht aufgenommen, sondern ein eigenes Epilog-Kapitel über Hodanns Todesmarsch durch die Schweiz für das Ende geschrieben. Das war aber 1947, und ich fand, der Schluß würde aus dem Roman herausbrechen. Als Abschluß schien mir besser, daß der Roman sich selbst schließt, als daß er noch einen ausführlichen Bericht über den schrecklichen Untergang von Hodann enthielte. Allein schon zeitmäßig: ich hätte dann über diesen Schlußpunkt 1945 hinaussehen müssen; gewiß, 1937 hat es angefangen, warum sollte es nicht 1947, zehn Jahre später, aufhören? Aber das wäre doch sehr gesucht gewesen. Ich habe also – mit großem Widerstreben; denn ich hing an diesem Hodann-Epitaph – den Text weggelassen und für sich stehend in die Notizbücher aufgenommen. Hodanns Ende wird jetzt in diesen Konjunktiv-Passagen nur kurz genannt.

**L.:** Ich fand die Konjunktiv-Passage der Schlußseiten ungeheuer spannend und sehr einleuchtend. Dadurch taucht am Ende des Romans ein anderes Ich auf, das zwar noch das erzählte Ich ist, das aber auf die heutige Zeit projiziert wird, also, wenn man so will, den

Erzähler selber darstellt. Das erzählte Ich stellt sich am Ende – 1945 – vor, wie es später einmal, d.h. zur Abfassungszeit der *Ästhetik des Widerstands* über die zuende gegangene Epoche berichten würde. Diese im Konjunktiv Futur I vorgestellte Zeit ist nichts anderes als die Gegenwart dessen, der diesen Roman geschrieben hat. Dieser Abschluß sucht, wie mir scheint, in imaginierter Zeitverschränkung den absoluten Bruch 1945 festzuhalten: daß kein wirklicher Neubeginn zustande kam, vielmehr eine Neuaufteilung der Siegerblöcke und die Zerstörung der Einheitserwartungen, die an Exil und Widerstand geknüpft wurden.

**W.:** Ja, das ist der Auslauf dieses Buches; deshalb dieser Konjunktiv in den letzten Seiten. Der Ich-Erzähler tritt plötzlich wieder in die Gegenwart, aus der heraus er schreibt, und gleichzeitig muß er sich umdrehen und versuchen, aus der inneren Ebene des Romans heraus in die Zukunft zu gehen. Ich wollte keinen banalen Rückblick vornehmen. Es mußte auf derselben Zeitebene bleiben: wo wird es jetzt hingehen, nachdem das, wofür sie alle gekämpft haben und woran die meisten zugrunde gegangen sind, abgebrochen wurde? Warum ist das nicht weitergegangen?

**L.:** Durch die Konjunktiv-Passagen entsteht eine eigentümliche Stillstellung des historischen Geschehens. Was nach 1945 stattfand, wird in groben Linien angedeutet, ohne neue Hoffnung. Die Unterdrückten müßten ihre Zwietracht begraben und selber der weit ausholenden Bewegung mächtig werden – heißt es am Ende des Buchs –, um die Last von Macht und Herrschaft endlich hinwegfegen zu können. Die Aussichtslosigkeit der Zukunft heute wird damit rückprojiziert: „mit dem Ende des Exils begann dessen tödliche Wirkung". Erlangt dadurch die *Ästhetik des Widerstands* einen Moment von Resignation?

**W.:** Das ist sehr gut möglich, denn die Resignation ist heute ständig gegenwärtig. In allem, was wir machen, steckt immer der Zweifel. Bei mir, würde ich sagen, überwiegt eigentlich die Wut und der Haß gegen die Kräfte, die sich einfach nicht belehren lassen, obwohl so viele Menschen sich mit dieser Zeit befaßt haben und warnen und große Aktionen unternehmen. Aber immer wieder, wie im Falle Vietnam, versuchen die unterdrückenden Mächte, die eben alle Mittel haben, durch die Publizistik und durch äußere Gewalt den Widerstand wieder zu vernichten und vor allen Dingen die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen. Es wird ja alles umgedreht. Die 68er Bewegung hat aufgegeben, weniger, weil die Menschen, die damals gekämpft haben, versagt hätten, sondern weil die äußere Gewalt so übermächtig war, daß die meisten nicht mehr weiter konnten. Und dagegen muß man angehen. Wenn man sich die gegenwärtige Lage

betrachtet, erfüllt einen Wut und Schmerz und Resignation – das mischt sich alles, und dabei wird man ja auch älter und verliert an Kraft und Ausdauer. Man fragt sich, was kann ich überhaupt noch erreichen?

**L.:** Hodann ließ sich auf den Exil-Kulturbund ein, während er gleichzeitig daran zweifelte, daß die Kultur ein Bindemittel über die Parteigrenzen hinweg sein könne: Mit „dem Scherbenhaufen der alten Kultur ließ es sich nicht einmal überwintern, geschweige einen Neubeginn unternehmen. Wir waren die Erben der Kulturlosigkeit". Das Ich, das erzählte Ich, hofft hingegen zu diesem Zeitpunkt noch auf die Entstehung einer revolutionären, universalen Kultur. Läßt sich denn eine Kulturvorstellung überhaupt in dieser ‚Heilheit' und Universalität realisieren oder ist nicht das, was Sie Hodann sagen lassen, auch Ihre Auffassung?

**W.:** Ja, absolut. Die Zweifel, die Hodann an diesem Kulturbund hegte, hätte ich natürlich damals genauso gehegt, wie ich sie heute hege.

**L.:** Sie suchen offensichtlich einen heroischen Schluß zu vermeiden, so als ginge nach dem Gemetzel die Sonne der Freiheit auf ...

**W.:** Ja, das hatten wir damals noch wirklich erwartet ...

**L.:** Durch diese eigentümliche konjunktivische Kreisbewegung kehrt im Grunde das Werk in sich selber zurück: der Erzähler stellt sich vor, wie er wieder vor den Fries tritt, mit dessen Beschreibung die Trilogie beginnt. Er tritt in den eigenen Roman ein. Damit wird doch, denke ich, auch eine gewisse Differenzlinie zwischen dem Schreiben, also dem Kunstwerk, und der politischen Ebene gezogen. Mir ist dabei eine Geschichte eingefallen, die bei Benjamin irgendwo steht: die Legende von einem chinesischen Maler, der am Schluß seines Werkes in sein Gemälde hinein ...

**W.:** hineingeht, ja, daran habe ich gar nicht gedacht ... Der Leser muß sich eben selbst da herausziehen, muß sehen, wie er aus eigener Kraft weitermachen kann, nicht? Ich wollte es mit diesem großen Wendepunkt im Mai 1945 bewenden lassen. –

**L.:** Wie stellen Sie sich die Rezeption dieses Buches vor, jenseits der Berufskritik? Was haben Sie für Erwartungen?

**W.:** Ich kann natürlich nur von Erfahrungen ausgehen, die ich bisher gemacht habe. Ich traf auf Menschen aus allen gesellschaftlichen Schichten oder Berufsgruppen, die sich mit solchen Fragen beschäftigen und die Sinn dafür haben, wie schwer es ist, eine Wahrheit zu finden und daß es noch viel schwerer ist, das, was man gefunden hat, in eine Handlung umzusetzen. Solche Menschen finde ich überall, in Zuschriften an mich, an Universitäten, in Studiengruppen, an Volksuniversitäten, in politischen Gruppen. Ich rechne nicht

damit, daß sich daraus eine große Verbreitung ergibt. Die Auflagen der *Ästhetik des Widerstands* sind ja bisher sehr klein gewesen. Ich erhoffe mir viel von der Rezeption in der DDR, wo der Roman im nächsten Jahr endlich herauskommen wird. Auf diese Weise wird ein Abstand, den ich in den Notizbüchern noch als sehr quälend empfunden habe, überbrückt und ein Publikum gewonnen, von dem ich sehr viel halte und mit dem ich auch sonst sehr gute Arbeitsbeziehungen habe. Das wird neue Reflexionen und Reaktionen erzeugen. – Ich erwarte mir jedenfalls eine sehr langsame Wirkung. Die Schwierigkeiten habe ich selbst mitgeliefert, dessen bin ich mir bewußt.

Rainer Kawa

# Die „Ästhetik des Widerstands" in der Schule lesen?

## Vorschläge für eine Unterrichtsreihe

Der Vorschlag, die *Ästhetik des Widerstands* in der Schule zu behandeln, hat vermutlich für jeden Lehrer, der sich ihrem Programm verpflichtet fühlt, sein Verlockendes: scheint er doch die Möglichkeit zu beinhalten, unsere Sehnsüchte und Erkenntnisse genau an jenem Ort zu thematisieren, von welchem sie gemeinhin ausgeschlossen sind; und nicht nur zu thematisieren, sondern gemeinsam mit den Schülern, die unserem Entwurfe nach davon nicht weniger betroffen sind als wir, zu bearbeiten.

Bekannt ist von solchen Momenten her auch die gegenläufige Reaktion: die melancholische Brechung des aufkeimenden Wunsches angesichts der sich auftürmenden Schwierigkeiten der Vermittlung. Schon die vordergründigen Schwierigkeiten sind enorm. Zunächst kann die *Ästhetik des Widerstands* nicht in Gänze jedem Schüler als ‚Schulbuch' zur Verfügung gestellt werden – dafür ist das Buch zu teuer, was auch die Anschaffung auf Kosten der Schüler unzumutbar macht. Weiter ist die Schrift zu lang, als daß auch nur ein Band von allen Schülern eines Kurses parallel zum Unterricht gelesen werden würde. Und dann bereitet schon eine oberflächliche Lektüre erhebliche Schwierigkeiten, d.h. die Schönheit der Weiss'schen Prosa ist zunächst alles andere als ein Faszinosum für unerfahrene Leser. Die Breite der berührten historischen und theoretischen Fragestellungen steht in einem so eklatanten Widerspruch zum Bildungsstand der Schüler, daß ohnehin jede spontane Annäherung zum Scheitern verurteilt wäre. Ganz abgesehen davon, daß das Anliegen der *Ästhetik des Widerstands* unter den derzeitigen Bedingungen nur schwer zu den subjektiven Interessensvoraussetzungen der Schüler zu vermitteln ist, womit nicht bloß eine relative Gleichgültigkeit gegenüber solch scheinbar abstrakten Fragen wie derjenigen nach der Möglichkeit und Beschaffenheit proletarischer Kulturaneignung unterstellt ist, sondern eine mehr als nur latente Feindseligkeit gegenüber dem Versuch, Probleme linker Politik und Kultur dermaßen ausschließlich zum Angelpunkt eines langen Kursabschnitts machen zu wollen.

Weitere Einwände wären sicher noch leicht aufzureihen, auch solche, die von unserer Angst herrühren, uns mit der *Ästhetik des Widerstands* sehr eindeutig politisch zu exponieren, oder von der allgemeineren Scheu, hochgeschätzte ästhetische Gebilde dem Schulalltag auszusetzen.

Trotz alledem: beginnen wir damit, wenigstens einige Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen! Vielleicht läßt sich dann eine Diskussion anregen, in der konkretisierend unterrichtliche Zugänge zur *Ästhetik des Widerstands* herausgeschält werden, vielleicht auch von erfolgreichen oder gescheiterten Versuchen geredet wird, Teile der Schrift in den Unterricht einzubringen, und in der die Voraussetzungen deutlicher werden, die für ein solches Unternehmen zunächst geschaffen werden müssen. Was die hier vorgelegten Planungselemente betrifft, so ist allerdings deutlich darauf hinzuweisen, daß sie noch nicht praktisch erprobt werden konnten: daraus erklärt sich manche Bruchstückhaftigkeit im einzelnen wie auch ein etwa zu konstatierender illusionärer Anspruch im ganzen.

## 1. Zielsetzungen I

Über unterrichtliche Zielsetzungen in Hinsicht auf die *Ästhetik des Widerstands* zu reflektieren, ist ein recht müßiges Geschäft; die sich aufdrängenden Formulierungen aus dem Umkreis der didaktischen Konvention werden schal, bevor sie noch niedergeschrieben sind. Wir helfen uns aus der Not, indem wir postulieren: die Schüler sollen die Fähigkeit erlangen, und die Beschreitschaft natürlich auch, die *Ästhetik des Widerstands* als ganze genußvoll und nutzbringend zu lesen. Damit verbunden ist der Wunsch – der schon weit über den Bezirk der Schule hinausweist –, die solchermaßen neugewonnenen Leser möchten sich durch die Erarbeitung des Buchs dahingehend anregen lassen, in ihrer literarischen, wissenschaftlichen und politischen Praxis vernünftige Haltungen einzunehmen.

Was innerhalb des Literaturunterrichts geschehen kann – so läßt sich das obengenannte Ziel konkretisieren – das ist die methodische Anleitung zu dem forschenden Lesen, dem nur die *Ästhetik des Widerstands* sich erschließen kann. Lesen in diesem Sinne erlernt man dadurch, daß man es tut, nur eben in kleinen Schritten und mit einem deutlichen Akzent auf der Reflexion dieser Schritte und der Schwierigkeiten, über die hinausgeschritten wird. Aber natürlich ist dieses propädeutische Lesen auch in Hinsicht auf seine möglichen Inhalte zu prüfen, Inhalte, die mit dem literarischen, historischen und theoretischen Gehalt der *Ästhetik des Widerstands* als ganzer im

Grunde identisch sein sollen, von dem aber eben im Unterricht nur Teile zu realisieren sind. Die Zielsetzung läßt sich also weiter konkretisieren durch die Entscheidung, welche Teile der Schrift ausgewählt und welche Gesichtspunkte herausgehoben werden. Die Frage der Gesichtspunkte und Materialien ist – auf das eingangs postulierte Ziel bezogen – eine Angelegenheit der methodischen Realisierung. Sie hat aber zugleich Zielcharakter, indem damit entschieden wird, welche Problemzusammenhänge von den Schülern im Rahmen des Projekts vertieft erarbeitet werden. Diese Entscheidung muß nicht nur im Hinblick darauf legitimiert werden, ob sie den Schülern den Einstieg in das Ganze der *Ästhetik des Widerstands* erleichtert, sondern es muß erwiesen werden, daß die ausgewählten Zusammenhänge auch sinnvoll für sich selbst bearbeitet werden können; dieser Aspekt ist insbesondere von Bedeutung für diejenigen Schüler, die die Anregung zur Lektüre der ganzen Schrift schließlich doch nicht aufgreifen wollen.

## 2. Textauswahl

Da der Schreiber eines Buches sich gemeinhin reichlich Gedanken darüber gemacht zu haben pflegt, warum er sein Buch mit dem Anfang eröffnet und nicht mit dem Ende oder der Mitte, scheint es uns grundsätzlich sinnvoll, als Leser diese Entscheidung zunächst zu akzeptieren und nachzuvollziehen. Dieses Prinzip wollen wir auch – da wir keine konkreten Gegenargumente sehen – für unseren Versuch übernehmen, Schüler zu der Erarbeitung der *Ästhetik des Widerstands* hinzuführen; denn es geht uns ja nicht darum, deren ganzen Gehalt exemplarisch anhand von gedanklich zentralen Stellen in einem raschen Durchgang anzueignen. Unser Ziel ist es vielmehr, den Schülern die Schwierigkeiten des Anfangs zu erleichtern.

Der Aufbau der *Ästhetik des Widerstands* kommt dieser Präferenz entgegen. Die ersten sieben Blöcke des ersten Bandes (7–94) bilden eine gewisse innere Einheit, indem sie in der Art eines Präludiums die wesentlichen Themen der ganzen Schrift exponieren: Zusammenhang von Kunst und Politik, innere Widersprüchlichkeit von Kunstproduktion und -rezeption in der Spannung zwischen Unterdrückung und Befreiung, besondere Problemhaftigkeit der proletarischen Kunstaneignung, Schwierigkeiten des Widerstands auf dem Hintergrund der gespaltenen Arbeiterbewegung. (Diese Themen spiegeln sich noch einmal in verkleinertem Maßstab in den Beobachtungen und Reflexionen angesichts des Pergamon-Frieses, die

den Kern des ersten Blocks ausmachen.) Mit dem achten Block wird dann ein neues größeres Thema angeschlagen: die Auseinandersetzung mit dem Vater. Der ausgewählte Abschnitt scheint praktikabel sowohl in Hinsicht auf das damit gesetzte Lesepensum als auch in Hinsicht auf die entstehenden Kopierkosten.

## 3. Zielsetzungen II

Mit der Entscheidung, die ersten sieben Blöcke zu behandeln, sind zugleich Entscheidungen über die historischen und theoretischen Probleme gefallen, die erarbeitet werden müssen. Wir fassen die Schwerpunkte der einzelnen Blöcke wie folgt auf:

*Erster Block:* Grundlegende Widersprüche in der Produktion und Rezeption von Kunst.

*Zweiter Block:* Utopischer Sozialismus als Vision der Befreiung im Gegensatz zu den Resultaten der kommunistischen Revolutionstheorie.

*Dritter Block:* Die Auswirkungen der Spaltung der Arbeiterbewegung auf die Widerstandsmöglichkeiten im Faschismus.

*Vierter Block:* Programm der ‚Neuauslegung' von Kunst als Konsequenz aus den widersprüchlichen Charakteren der Kunstproduktion und -rezeption.

*Fünfter Block:* Politische Kulturaneignung und Sozialistischer Realismus.

*Sechster Block:* Entwicklungslinien im Verhältnis von Kunst und Proletariat; sozialistische Kulturpolitik.

*Siebter Block:* Beispiele für den Versuch einer vertieften Aneignung ‚fremder' Kunstwerke vom Standpunkt der Arbeitenden.

## 4. Struktur des Projekts

Wir schlagen vor, die Reihe in drei Hauptabschnitten durchzuführen, die sich voneinander durch zunehmende Allgemeinheit und Komplexität der Fragestellungen und durch zunehmende Selbständigkeit der Schüler bei der Texterarbeitung unterscheiden. Zuvor wäre in einer Einstiegsphase Übereinstimmung hinsichtlich des Verlaufs der Reihe und der grundsätzlichen Fragerichtung herzustellen.

Die *Einstiegsphase* hätte die Aufgabe, Klarheit über die Interessensvoraussetzungen herzustellen, unter denen das Projekt angegangen wird. Es erscheint zwar durchaus nicht möglich, in dieser Phase sozusagen eine Motivation für die *Ästhetik des Widerstands*

aus dem Boden zu stampfen, wohl aber können die Erwartungen vereinheitlicht oder in ihrer Unterschiedlichkeit reflektiert werden. Zugleich muß der Ablauf der Reihe im Umrissen vereinbart werden, so daß den Schülern der Umfang und die Art der Arbeit vor Augen steht, die sie leisten müssen. Nur so kann die Gefahr frühzeitiger Frustration vermindert werden. Darüberhinaus macht es die vorgeschlagene Arbeitsweise erforderlich, frühzeitig längerfristige Arbeitsaufträge zu verteilen.

Uns scheint es nicht sinnvoll zu sein, diesen Einstieg als spontane Konfrontation mit den ersten Seiten der *Ästhetik des Widerstands* – oder einem anderen Textfragment – zu gestalten. Denn der Vorteil, der gemeinhin für ein solches Verfahren spricht, ist in diesem Falle nicht zu erlangen. Der Gestus der *Ästhetik des Widerstands* wird den Schülern nämlich zunächst äußerst fremd und eher trocken als faszinierend erscheinen. Es ergäbe sich also kein Anreiz, die weitere Texterarbeitung als Klärungsprozeß der in der unmittelbaren Konfrontation mit dem Text aufgeworfenen Fragen – also als Abarbeitung an einer komplexen sinnlichen Vorgabe – zu inszenieren. Wir schlagen deshalb vor, mit einer ausgiebigen Erarbeitung von kontroversen Rezensionen zu beginnen, um den Schülern einen rohen Überblick über die Thematik der Schrift und ihre umstrittene Stellung im aktuellen literarisch-politischen Spektrum zu vermitteln.

Dieser Verfahrensvorschlag klingt sicher zunächst scholastisch. Doch spricht m.E. zu seinen Gunsten, daß die Schüler solchermaßen auf die Schwierigkeiten des Texts vorbereitet werden, diese Schwierigkeiten also erwarten und sie daher leichter überwinden können. Eine gewisse Zielspannung ergibt sich im übrigen aus der Kontroversität der Rezensionen. Damit aber die Schwierigkeiten der Rezensionen nun nicht wiederum die Schüler überwältigen, kommt es darauf an, eine entsprechende Auswahl und deutliche Kürzungen vorzunehmen. Wie immer im einzelnen organisiert: die Schwierigkeiten eines Unterrichtsprojekts *Ästhetik des Widerstands* konzentrieren sich in hohem Maße in den ersten Unterrichtsabschnitten. Wenn die Schüler diese Schwierigkeiten überwinden sollen, brauchen sie ein großes Vertrauen in ihre eigenen Fähigkeiten und in die Begründetheit der Vorschläge, die der Lehrer ihnen zumutet. Ein solches Vertrauen ist nicht durch didaktische Arrangements herzustellen, wohl aber kann versucht werden, dieses Vertrauen bewußt zum Ansatzpunkt zu machen, indem der Lehrer sich nicht in der Art eines unbetroffenen Regisseurs von Lernprozessen von deren Reflexion ausschließt, sondern seine eigene Betroffenheit klarstellt. Ganz zu Beginn der Reihe sollte also unserer Meinung nach ein ausführlicher Lehrervortrag (evtl. auch in schriftlicher Form) stehen, in

dem Auskunft über die Gründe der Wertschätzung gegeben wird, die der Schrift entgegengebracht wird, und in dem klargelegt wird, warum sie von den Schülern erarbeitet werden soll.

Die *erste Erarbeitungsphase* des Projekts ist charakterisiert durch die gemeinsame Lektüre der ersten Seiten der Schrift im Unterricht (1. Block, 7–15). Angestrebt ist hier vor allem die Einübung in genaues Lesen, das die verschiedenen Ebenen des Textes realisiert und den Erzählgestus problematisiert. Gedacht ist hier an ein lautes Vorlesen der einzelnen Abschnitte und an eine zwanglose Erörterung des Wie und Was des Erzählens. Schüler- und Lehrerkommentare schließen sich im Fall des Gelingens zu einer Art Interlinearversion zusammen. Die Hausaufgabe bestünde in der Anfertigung eines textorientierten Protokolls, eines Konspekts. Mit der Herstellung der Konspekte eignen sich die Schüler eine Technik der Texterschließung an; zudem können mittels der weiteren Bearbeitung dieser Exzerpte die Thesen der Schrift herausgearbeitet werden.

Diese Texterarbeitung sollte verzahnt werden mit einer Betrachtung des Pergamon-Frieses in einer passablen Reproduktion, doch ist es u.E. nicht angebracht, sofort mit einer Parallelisierung von Text und Bild zu beginnen, da dieses Verfahren vom Text ablenken würde, insbesondere vom genauen Registrieren der Konstituierung der Perspektive.

Die *zweite Erarbeitungsphase* ist gekennzeichnet durch eine sukzessive Verlagerung der Texterarbeitung in Gruppen. Zunächst sollten die von den Gruppen erstellten philologischen Exzerpte noch relativ ausführlich im Plenum besprochen werden, um die Schüler zu angemessenem methodischem Vorgehen anzuleiten und um die Resultate kontrollieren zu können. In den Mittelpunkt der Plenumsarbeit würde später zunehmend die verallgemeinernde Diskussion der theoretischen Aussagen der Schrift rücken. Der unterrichtliche Gang orientiert sich dabei an den Textblöcken als der Basiseinheit. In dieser Phase sollten die Referate zum historisch-theoretischen Hintergrund der verschiedenen Aspekte gehalten werden.

Die *dritte Erarbeitungsphase* wäre die gemeinsame Besprechung des siebten Blocks durch Vorlesen und Kommentieren. Verbunden mit übergreifenden Beurteilungen. Insbesondere des erzählerischen Gestus.

Unterschied dieser Phase zur 1. Erarbeitungsphase. (Überblick, Reichtum der Assoziationen)

## 5. Methodische Vorschläge und Literaturhinweise

### *Rezensionen*

Nach unserem oberflächlichen Eindruck lassen sich die Rezensionen der wichtigen Tages- und Wochenzeitungen grob drei literarisch-politischen Positionen zuordnen. Eine Gruppe von Kritikern – z.B. Raddatz in der *Zeit* sowie Buch und Menzel im *Spiegel* – lehnen die *Ästhetik des Widerstands* aus literarischen wie politischen Gründen ab, d.h. sie kritisieren den wissenschaftlichen Gestus der Schrift und ihre bündnispolitische Perspektive. Eine andere Gruppe – zu der vor allem Kaiser und Vormweg in der *Süddeutschen Zeitung* gehören – wertet die Schrift positiv ohne die exponierten Voraussetzungen in bezug auf Kunst und Politik voll zu übernehmen. Eine dritte Gruppe von Rezensenten erläutert in ihren Stellungnahmen die Schrift auf der Grundlage, die sie selbst setzt. Hierunter fällt die Rezension von Andersch in der *Frankfurter Rundschau* sowie die Rezensionen von Benseler in der *DVZ* wie auch die *Neue*-Rezension von Schütrumpf. (Vgl. die Bibliographie im Anhang)

Aus diesen Rezensionen sollte eine Montage hergestellt werden, die Überschneidungen vermeidet und die unterschiedlichen Standpunkte klar herausarbeitet. Möglich erscheint eine Erarbeitung in thementeiliger Gruppenarbeit. Die gegensätzlichen Thesen sollten übersichtlich protokolliert werden, um im weiteren Verlauf auf sie zurückgreifen zu können. Sie stellen also einen Raster für die eigene Urteilsbildung der Schüler dar.

### *Konspekte*

Unter Konspekten stelle ich mir eine Art Zeilenkommentar vor: die Schüler gliedern den Text in Mikroabschnitte hinsichtlich der Gegenstände, über die im Text berichtet wird, und hinsichtlich der Perspektiven, Erzählebenen und anderer erzähltechnischer Arrangements. Sie notieren diese Beobachtungen in Kurzform, mit genauer Seiten- und Zeilenangabe, wobei es zunächst nicht auf die inhaltliche Wiedergabe der Thesen und Handlungsabläufe ankäme, sondern auf deren Benennung.

Ein Beispiel mag das Gesagte verdeutlichen:

7/1–8/9: Beschreibung von Einzelheiten des Frieses ohne Nennung des Kunstwerks und der Beobachtungssituation. Das Subjekt der Beschreibung angedeutet durch „uns“ (7/1). (Tempus: einleitend Präteritum, im weiteren unbestimmt (Partizip Präsens).)

8/10–8/13: Andeutung der Museums-Situation.
8/13–8/28: Weitere Beschreibung im Imperfekt.
8/28–9/1: Nennung der Beobachter (Coppi, Heilmann). Erste Charakterisierung. (Aussehen, Haltung, Biographie)
9/1–9/31: Heilmann erläutert aus einem Buch das Thema und den Sinn des Ganzen. Geschichtliche Einordnung. Benennung von Gesichtspunkten (Volk, Unterdrückung, Verhältnis zur Kunst, Wissen der Eingeweihten).
9/31–10/10: Auf eine Bemerkung Heilmanns entwickelt Coppi die These von der Herrschaftssicherung durch Kunst.
10/10–10/37: Heilmann lenkt den Blick auf Nyx und kommentiert.
11/4–11/8: Museumssituation.

*Block 1*

Mit folgenden Fragen kann die Kommentierung durch die Schüler gesteuert bzw. zusammengefaßt werden. Die Fragen können auch als Vorgabe für die Erstellung des Konspekts dienen.
- Wer redet? Wer betrachtet? (Ort, Zeitpunkt, Perspektive; wie erschließen sich diese dem Leser im Nacheinander?)
- Zeitliche Ebenen des Berichteten und deren Verknüpfung
- Gesichtspunkte, unter denen das Kunstwerk betrachtet und reflektiert wird
- Thesen zur Funktion der Produktion und Rezeption von Kunst

Ein erstes umfassendes, noch wenig gegliedertes Exzerpt könnte in folgender Zusammenfassung resultieren: „Beschrieben wird – aus der Perspektive der drei Genossen – der Pergamon-Fries. Die Szene beginnt im Museum und endet mit dem Ausgang aus diesem. Als Zeitpunkt wird der 22.9.37 angegeben. Dieser Zeitpunkt konkretisiert sich in der Kunstbetrachtung selbst und den NS-Symbolen. Die zeitliche Fixierung wird durchbrochen durch den Blick in die Antike und in den Bildungsgang der drei Genossen. Die Zukunft wird hereingenommen durch die Nennung des bevorstehenden Aufbruchs nach Spanien und durch die Beschwörung der Gefahr eines Massakers. Die zeitlichen Perspektiven sind verschränkt durch die Problematisierung von Unterdrückung und Befreiung. Die Beschreibung des Frieses wird ergänzt durch historische Informationen und theoretische Verallgemeinerungen (Heilmann und Coppi)."

Daraufhin können die Exzerpte zum 1. Block dahingehend bearbeitet und konkretisiert werden, welche Betrachtungen und Reflexionen dem Pergamon-Fries gewidmet sind.

7/1–8/30: Beschreibung der Oberfläche; einzelne sinnliche Eindrücke. Gegliedert durch Hervorkehrung von Widersprüchen.
9/1–9/20: Heilmann erläutert den „Sinn": Kampf der Götter gegen die Gi-

ganten. Hinter dem mythischen Ausdruck verbergen sich reale Kämpfe.
9/20–9/34: Rezeption des Frieses durch die Gebildeten und durch das Volk.
9/34–10/10: Funktion der Kunst (Coppi)
10/10–11/15: Nochmalige Betrachtung unter der Perspektive des im Kunstwerks ausgedrückten Gegensatzes. Auflösung im Gedanken an die Befreiung.
11/15–11/26: Reflexion über Herakles (Leerstelle im Fries)
12/7–12/22: Äußere Daten zur Geschichte des Pergamon-Frieses
12/22–13/39 und 14/11–14/39: Problematisierung der Rezipierbarkeit; Anteil der unterdrückten Arbeiter an der Produktion des Kunstwerks.

Dieses Exzerpt könnte dann als Anleitung dienen, die Thesen zur Kunst inhaltlich herauszuarbeiten. (Das Verfahren ist also dergestalt, daß von formalen Feststellungen, über was berichtet wird, zur inhaltlichen Füllung vorangeschritten wird. Zusatzinformationen sind im wesentlichen nicht erforderlich. Da die Schüler wahrscheinlich nur mangelhaft über die Antike informiert sind, werden allgemeine Informationen zum historisch-geographischen Rahmen des Pergamon-Frieses gegeben werden müssen. Außerdem Hinweise zur griechischen Mythologie: Sinn der einzelnen Figuren und des Kampfs der Götter mit den Giganten. (Giganten 9/3; Ge 9/4; Dynastie der Attaliden 9/7; gallische Völker 9/11; Giganten ... 10/14ff. Göttinnen 10/38ff. Außerdem Informationen zum Spanienkrieg (12/3).

Zum Pergamon gibt es eine Dia-Serie mit 10 Schwarz-Weiß-Dias beim Institut für wissenschaftliche Projektion (Dr. Franz Stoedtner, Feuerbachstr. 12–14, 4 Düsseldorf 1). Große Abbildungn – mit ausführlichen Erläuterungen und weiteren Literaturangaben – finden sich in folgendem Band:

WERNER MÜLLER: Der Pergamon-Altar. (Hanau) (Verlag Werner Dausien) (1964) (Lizenzausg. des VEB E.A. Seemann, Leipzig 1964).

*Block 2*

Der zweite Block – wie auch die nachfolgenden – sollte in Arbeitsgruppen erarbeitet werden. Sinnvoll erscheint es, dabei folgende Arbeitsanweisung vorzugeben:

*Arbeitsanweisung:* Im zweiten Block beschreibt P.W. die unterschiedlichen Vorstellungen Heilmanns und Coppis bezüglich der Zukunftsgesellschaft und des Wegs, auf dem sie zu erreichen ist. Charakterisiert die Unterschiede und erörtert dabei die Bedeutung von Heilmanns Bericht über Herakles („das Vorhaben des Herakles" 17/39f.). Der Bericht Heilmanns knüpft an überlieferte Mythen an, ver-

ändert diese aber in Hinsicht auf die aktuelle Kontroverse.

Für die Plenumsdiskussion sollten zwei Referate vorbereitet werden:

1. Utopischer Sozialismus und kommunistische Revolutionstheorie: Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Zielen und Mitteln (Verhältnis zum Staat, Aufgaben der revolutionären Partei).

Als Textgrundlage kommen – alternativ oder in spezifizierter Kombination – Auszüge aus folgenden Texten in Betracht:

WERNER HOFMANN: Ideengeschichte der sozialen Bewegung des 19. und 20. Jahrhunderts. 2. neubearb. und erg. Aufl. unter Mitwirkung von Wolfgang Abendroth. Berlin 1968, S. 39–74.

HERMANN DUNCKER / ALFONS GOLDSCHMIDT / K.A.WITTFOGEL (Hg.): Marxistische Arbeiterschulung. Kursus Geschichte der internationalen Arbeiterbewegung. Wien/Berlin 1930 (Reprint 1970 Erlangen).

KARL MARX/FRIEDRICH ENGELS: Manifest der Kommunistischen Partei. III.3: Der kritisch-utopistische Sozialismus und Kommunismus.

LENIN: Staat und Revolution; Was tun?

IRING FETSCHER: Der Marxismus. Seine Geschichte in Dokumenten. München 1967, S. 627–633.

2. Vergleich des Berichts Heilmanns mit dem Herakles-Mythos.

Textgrundlage: Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Reinbek bei Hamburg 1955. Bd. II, S. 80ff.

Weitere Literaturhinweise bei

Peter Weiss: Notizbücher 1971–1980. Frankfurt am Main 1981. Bd. 1, S. 401.

Der Ablauf der Plenums-Arbeit könnte folgendermaßen aussehen:

1. Besprechung der Konspekte
2. Erörterung der Leseeindrücke; Sammlung von Fragen
3. Referat: Herakles-Mythos
4. Diskussion: Stellenwert des Berichts von Heilmann
5. Referat: Utopischer Sozialismus – kommunistische Revolutionstheorie
6. Diskussion: Wie greift Peter Weiss die Kontroverse auf? Aktuelle Bedeutung der Kontroverse (Spontaneismus und organisierte Politik).

*Block 3*

*Arbeitsanweisung:* Im dritten Block geht Peter Weiss auf die Geschichte der Arbeiterbewegung ein. Er befaßt sich mit den Lebens- und Arbeitsbedingungen im Faschismus und blickt auf die Geschichte der Spaltung der Arbeiterbewegung seit dem I. Weltkrieg zurück. Arbeitet seine Stellungnahme zu diesen Problemen heraus!

*Referat:* Die Entstehung der Spaltung der Arbeiterbewegung im I. Weltkrieg. Die Spaltung der Arbeiterbewegung im Faschismus.

*Textgrundlage:* H. M. Enzensberger u.a. (Hg.): Klassenbuch. Ein Lesebuch zu den Klassenkämpfen in Deutschland. Bd. 2, 3, Darmstadt und Neuwied 1972

WOLFGANG ABENDROTH: Aufstieg und Krise der deutschen Sozialdemokratie. Frankfurt am Main 1964.

WOLFGANG ABENDROTH: Sozialgeschichte der europäischen Arbeiterbewegung. Frankfurt am Main 1975.

*Block 4-7*

Für die Blöcke 4-7 kann ich noch keine Arbeitsanweisungen und Materialhinweise vorlegen; an dieser Stelle – und nicht nur hier – bedarf das vorgeschlagene Projekt, wenn es irgend praktikabel werden soll – der Ergänzung, Konkretisierung und Korrektur durch die Leser, die sich angesprochen fühlen.

# Vorläufiges Literaturverzeichnis zur „Ästhetik des Widerstands“

## Zusammengestellt von Andreas Kraatz


Altenburg, Matthias: Peter Weiss: „Ästhetik des Widerstands“. In: Die Neue (Berlin), 7.8.1981. S. 9.

Andersch, Alfred: Wie man widersteht. Reichtum und Tiefe von Peter Weiss. In: A.A., Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend. Reportagen und Aufsätze, Zürich 1977, S. 143–153

Baier, Lothar: Kommentar zu Peter Weiss' „Meine Ortschaft“. In: Freibeuter 1, Vierteljahresschrift für Kultur und Politik, Berlin 1979, S. 103–106

Ders.: Bücher im Gespräch: Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, Bd. 3. In: Deutschlandfunk (Literaturkritik), 7.6.1981

Ders.: Bücher im Gespräch: Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, zweiter Teil. In: Deutschlandfunk (Literatur und Kunst), 12.11.1978

Bättig, Joseph: Die Ästhetik des Widerstands. Zum jüngsten, in mehrfacher Hinsicht provozierenden Werk von Peter Weiss. In: Vaterland (Luzern), 20.3.1976

Ders.: Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“. Einfluß von Kunst auf Politik. In: Vaterland, 12.1.1979

Baumgart, Reinhard: Ein rot geträumtes Leben. Peter Weiss legt dne ersten Teil einer „Wunschautobiographie“ vor. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 246, 25./26.10.1975

Benseler, Frank: Das Hohelied der Kunst. Die kulturrevolutionäre Utopie des Peter Weiss. In: Deutsche Volkszeitung, 19.10.1978

Ders.: Schreiber und Revolutionär. Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Frankfurter Hefte 34, 1979, H. 8, S. 74–77

Ders.: Nie vergessen, daß man lebt. Die revolutionäre Kraft der Kultur. In: Deutsche Volkszeitung, Nr. 16, 16.4.1981, S. 13–14

Bieling, Rainer: Die ‚Wirklichkeit‘ des Intellektuellen. In: Zitty (Berlin), Stadtzeitung, Nr. 12, 1981, S. 22–23. Dazu Leserforum in Nr. 14, S. 4–5

Blomster, Wes: Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“. In: World Literature Today (Formerly Books Abroad) 53, 1979, S. 281

Bohrer, Karl Heinz: Katastrophenphantasie oder Aufklärung? Zu Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Merkur 332, 1976, S. 85–90

Brender, Hans: Ästhetik des Widerstands. In: Marxistische Blätter 4, 1979, S. 97–103

Ders.: Wie man den Mut behält. Peter Weiss' Hohelied der Kunst. In: Deutsche Volkszeitung, Nr. 51/52, 20.12.1979, S. 11–12

Bröder, F.J.: Ästhetik des Widerstands. Zum ersten Band einer „Wunschautobiographie“ des Schriftstellers Peter Weiss. In: Nürnberger Nachrichten, Nr. 277, 29./30.11.1975

Ders.: Lust auf Entdeckungen. „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss im zweiten Band – Eine Enzyklopädie aus Details. In: Nürnberger Nachrichten, 14.12.1978

Ders.: Zum Lesen empfohlen: Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands", Bd. III. In: Norddeutscher Rundfunk 3 (Kulturelles Wort), 31.5.1981
Haiduk, Manfred: Die Ästhetik des Widerstands. In: M.H., Der Dramatiker Peter Weiss. Berlin 1977, S. 239–248
Hammer, Wolfgang: Autobiographie eines Wunschproletariers. In: Badische Zeitung (Freiburg), 16.12.1975
Ders.: Plötzensee wird faßbar. Monument der deutschen Arbeiterbewegung: der dritte Band von Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands". In: Nürnberger Nachrichten, 17./18.6.1981
Buch, Hans Christoph: Seine Rede ist: Ja, ja, nein nein. In: Der Spiegel, Nr. 47, 20.11.1978, S. 258–261
Ders.: Das Neue Buch: Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands", zweiter Band. In: Sender Freies Berlin (Literatur), 2.11.1978
Bürger, Christa: Mythos vom Weltuntergang – Ästhetik des Widerstands. In: Chr. B., Tradition und Subjektivität. Frankfurt a.M. 1980, S. 17–23
Bürger, Peter: Exkurs zu Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands". In: P.B., Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur, Frankfurt a.M. 1977, S. 18–20
Burger, Hermann: Eroberung der Kunst. Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands". In: Schweizer Monatshefte 56, 1976, H. 1, S. 72–76
Claas, Herbert und Karl-Heinz Götze: Ästhetik und Politik bei Hans Magnus Enzensberger und Peter Weiss. In: Das Argument 115, 1979, S. 369–381
Dallmann, Günter: Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands", Bd. 1. In: Moderna Sprak 3, 1978, S. 301–306
Demetz, Peter: Seine Stärke ist es, der Schwache zu sein. „Die Ästhetik des Widerstands", der neue Roman von Peter Weiss. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.12.1975
Durzak, Manfred: Revolution als Nostalgie-Trip. In: Die Welt, Nr. 249, 25.10.1975
Eckes, Irene: Die Geschichte unserer Kämpfe. Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands" II. In: Die Tat (Frankfurt a.M.), 20.10.1978
Farocki, Harun: „Seine Entwicklungsgeschichte in den Rahmen der Weltläufte stellen." Ein Gespräch mit Peter Weiss über die Motive zu seiner „Ästhetik des Widerstands". In: Frankfurter Rundschau, Nr. 274, 24.11.1979, Feuilleton, S. 3
Fischer, Ludwig: Dokument und Bekenntnis oder Von der Schwierigkeit, durchs Schreiben ein Sozialist zu werden. Erwägungen zum schriftstellerischen Weg des Peter Weiss. In: Text und Kontext 5, 1977, H. 1, S. 73–124
Fuchs, Gerd: Die Beute des Herakles. In: Kontext 1, Literatur und Wirklichkeit, hg. v. Uwe Timm und Gerd Fuchs, München 1976, S. 258–269
Geissler, Christian: Von der Zärtlichkeit menschlichen Lernens. Von der Härte menschlichen Hoffens. Zu Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands", Band 3. In: Deutsche Volkszeitung, Nr. 23, 4.6.1981, S. 11
Ders.: Politik und Kunst als Einheit: Die herbeigeredete Utopie. Die „Wunschautobiographie" eines bürgerlichen Intellektuellen. In: Badische Zeitung, 9./10.6.1979
Harmssen, Henning: Auf der Suche nach dem roten Arkadien. Zu dem Ro-

man „Die Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss. In: Mannheimer Morgen, Nr. 290, 17.12.1975

Hartl, Edwin: Endgültig Abschied von den Eltern. In: Die Presse (Wien), 6./7.12.1975

Hartmann, Horst: Ex libris: Vom Pergamonaltar bis Willi Münzenberg. In: Österreichischer Rundfunk, 31.1.1976

Hartmann, Rainer: Hohe Kunst aus der Selbstbetäubung. Ein politischer Roman von Peter Weiss. In: Frankfurter Neue Presse, 18.10.1975 (auch in: Kölner Stadt-Anzeiger, 8./9.11.1975)

Ders.: Erzähler verschwindet unter seinem Stoff. Die Bemühung des Peter Weiss um einen Jahrhundert-Roman. In: Frankfurter Neue Presse, 5.1.1979

Högemann-Ledwohn, Elvira: Gegen die Verarmung des Realitätssinnes. In: Kürbiskern 1, 1976, S. 123–130

Dies.: Im Zentrum das schreiende Pferd. Zum III. Band der „Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss. In: Kürbiskern 4, 1981, S. 150-158

Holzinger, Lutz: Jahrhundert-Buch des Peter Weiss. In: Volksstimme (Wien), 18.5.1979

Huyssen, Andreas: Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands". In: Books Abroad 50, 1976, S. 869

Jahnke, Manfred: Eine Wunschbiographie. Zum II. Band der „Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss. In: Südwest Presse, 14.2.1979

Kässens, Wend und Michael Töteberg: Gespräch mit Peter Weiss. Über „Die Ästhetik des Widerstands". In: Sammlung 2, Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst, hg. v. Uwe Naumann, Frankfurt a.M. 1979, S. 222–228

Kaiser, Joachim: Die Seele und die Partei. Der zweite Teil von Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands". In: Süddeutsche Zeitung, 28.11.1978

Kahle, Sigrid: Peter Weiss och Motstandets Esthetik. In: Svenska Dagbladet, März 1976 15.3.76

Kersten, Karin: Begegnung mit einem Buch: Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands". In: Radio Bremen I (HA Kultur), 15.2.1976

Kersten, Paul: Kampf um die Kunst. Wie der Schriftsteller Peter Weiss gern gelebt hätte und warum Arbeiter sich mit Kultur beschäftigen sollen. In: Stern, Nr. 51, 11.12.1975

Kesting, Hanjo: Die Ruinen eines Zeitalters. In: Der Spiegel, Nr. 24, 8.6.1981, S. 198–206

Ders.: Zum Lesen empfohlen: „Ästhetik des Widerstands", Roman von Peter Weiss. Mit einer Einführung von Hanjo Kesting. In: Norddeutscher Rundfunk 3 (Kulturelles Wort), 4.1.1976

Ders.: Zum Lesen empfohlen: „Die Ästhetik des Widerstands", Roman von Peter Weiss. Mit einer Einführung von Hanjo Kesting. In: Norddeutscher Rundfunk 3 (Kulturelles Wort), 15.10.1978

Koch, Hans: Grundfragen der Aneignung des kulturellen Erbes bei der weiteren Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft in der DDR. In: Das kulturelle Erbe in unserer sozialistischen Gesellschaft. Wissenschaftliches Kolloquium 21.–23. Oktober 1975 in Weimar, Berlin 1976, S. 12–14

Krenzlin, Norbert: Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands". In: Referatedienst zur Literaturwissenschaft 4, 1979, S. 633–634
Ders.: Zur Dialektik ästhetischer Wertung in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands". In: Weimarer Beiträge 6, 1981, S. 86–98
Kröner, Wolfgang: Marx plus Hölderlin. Zu Peter Weiss' Roman-Essay „Ästhetik des Widerstands". In: Rhein-Zeitung, 14./15.7.1979
Kuntze, Klaus: Studio für neue Literatur: Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands", (II.). In: Radio Bremen I (HA Kulturelles Wort), 6.3.1979
Kurbjuhn, Martin: Im Auge des Sturms. Zur realistischen Methode in dem Roman „Die Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss. In: taz (Berlin), 17.10.1981, S. 26–27.
Lang, Roland: Die Wache und die geträumte Revolution. In: Konkret, Nr. 1, Jan. 1979
Lundkvist, Artur: „En genomlysning av hela belägenheten." In: Dagens Nyheter, 15.3.1976
Martin, Gerhard Marcel: Kunst als Sprengkraft. In: Evangelische Kommentare, Nr. 11, Nov. 1976
May, Hannelore: Wir lesen Peter Weiss. In: literatur konkret, Heft 6, 1981/82, S. 76–77
Menzel, Moritz: Kopfstand mit Kunst. In: Der Spiegel, Nr. 48, 24.11.1975
Michaelis, Rolf: Es ist eine Wunschautobiographie. Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman. In: Die Zeit, Nr. 42, 10.10.1975, Li. 5
Mittenzwei, Werner: Ästhetik des Widerstands. Gedanken zu dem Versuch, eine ästhetische Kategorie für die Kunstentwicklung während des Kampfes gegen den Faschismus zu begründen. In: Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaft der DDR, Jg. 1979, Nr. 7/G
Mooij, Martin: Weiss maakt indruk. In: Het Parool 9, III 1979
Müssener, Helmut: Tua res agitur. Zur „Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss. In: Basis 6, Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur, hg. v. Reinhold Grimm und Jost Hermand, Frankfurt a.M. 1976, S. 126–139, S. 239–240
Nef, Ernst: Peter Weiss – Politisierung der Fremde. Der Roman „Die Ästhetik des Widerstands". In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 73, 27./28.3.1976, S. 65
Ders.: Parteinahme heute. Zu Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands". In: Schweizer Monatshefte 59, 1979, H. 6, S. 479–481
Neubaur, Caroline: Ideen-Kontroverse-Kritik: Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands". In: RIAS-Berlin II (Kulturelles Wort/Literatur), 3.3.1976
Neumann, Harry: Ehrlich, aber unfertig. Des Peter Weiss' Bekenntnis zum Sozialismus. In: Saarbrücker Zeitung, 31.10.,/1./2.11.1975
Neumann, Oskar: Oskar Neumann über Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands". In: Rote Blätter, Nr. 7/8, 1976, S. 62–63
Ders.: Berufsschreiber, das klingt wie Berufsrevolutionär. In: Rote Blätter, Nr. 4, 1979
Ohrgaard, Per: Privatliv og engagement. In: Information, 22.1.1976, S. 6
Pawek:, Karl, W.: Das geschmähte Werk. In: literatur konkret, H. 6, 1981/82, S. 74–75.

Platzdasch, Günter: „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Beiträge zum wissenschaftlichen Sozialismus 1, 1977, S. 193–196

Pleijel, Agneta: En nödvändig bok om var samtid. In: Aftonbladet (Stockholm), 15.3.1976

Raddatz, Fritz J.: Faschismus als Kreuzworträtsel. Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Die Zeit, Nr. 42, 10.10.1975, Lit. 4

Ders.: Blasen aus der Wortflut. Der zweite Band von Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“. In: Die Zeit, Nr. 47, 17.11.1978

Ders.: Kein Fresko, sondern ein Flickerlteppich. Zum Abschluß der Roman-Trilogie. Abschied von den Söhnen? Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Die Zeit, Nr. 20, 8.5.1981

Roos, Peter: Gespräch mit Peter Weiss. Der Kampf um meine Existenz. In: Der Maler Peter Weiss. Ausstellungskatalog Museum Bochum, 1980

Scheller, Wolf: Wunschbiographie. Zu Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Rhein-Neckar-Zeitung, 13./14.3.1976

Ders.: Auf der Suche nach einer Identität. Peter Weiss' Wunschbiographie – Der „Ästhetik“ zweiter Teil. In: Rhein-Neckar-Zeitung, 9.3.1979

Ders.: Vom Pergamon-Altar nach Angkor. Peter Weiss und seine „Ästhetik des Widerstands“. In: Allgemeine jüdische Zeitung, 26.6.1981

Scherpe, Klaus R.: „Dieses Gefühl einer Lücke.“ Neue Romane von Christa Wolf, Alfred Andersch und Peter Weiss als Muster antifaschistischer Literatur für die Gegenwart. In: Lutz Winckler (Hrsg.), Antifaschistische Literatur. Bd. 3: Prosaformen, Königstein/Ts. 1979, S. 240–253

Ders.: Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“ – Fragen eines lesenden Arbeiters? In: Weimarer Beiträge 24, 1978, H. 1, S. 155–163. (auch in: Kontext 2, Geschichte und Subjektivität, hg. v. Marlies Gerhardt und Gert Mattenklott, München 1978, S. 164–173 und in: Literaturgeschichte als gesellschaftlicher Auftrag. In Memoriam Werner Krauss, Berlin 1978, S. 261–269.)

Ders.: Dante als Reporter. Zum dritten Band von Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Sammlung 4, Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst, hg. v. Uwe Naumann, Frankfurt a.M. 1981, S.

Schmandt, Peter: Anmerkungen aus der Zunft. Zu Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Kritische Berichte 7, 1979, H. 2/3, S. 42–59.

Schonauer, Franz: Roter Heiligenschein ums eigene Haupt. Peter Weiss' Wunschbiographie: „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Der Tagesspiegel (Berlin), 7.12.1975

Ders.: Ingenieur der Seele. In: Die Weltwoche, 18.2.1976, S. 33–34

Ders.: Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Neue Deutsche Hefte 149, 1976, S. 178–181

Ders.: Heldenlegende vor düsterem Hintergrund. Zur Fortsetzung von Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Der Tagesspiegel (Berlin), 25.3.1979

Schütrumpf, Martin: Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, (I.–III.). In: Die Neue (Berlin), 29.5.1981, S. 5

Schütte, Wolfram: „Die Existenz einer anderen Sprache in mir mußte akzeptiert werden.“ In: Frankfurter Rundschau, 23.12.1978

Ders.: „... nur diese bebende, zähe, kühne Hoffnung." Peter Weiss hat seine „Ästhetik des Widerstands" beendet. In: Frankfurter Rundschau, 23.5.1981, Feuilleton, S. 3
Schuitemaker, Frank: Duitse dichters leveren kritiek op het gewone geschiedenisbeeld. In: De Volkskrant, 27.3.1976
Sprigath, Gabriele: Ästhetik des Widerstands. Fabriele Sprigath zum Roman von Peter Weiss. In: Rote Blätter, Nr. 10, 1981, S. 60–61.
Stadler, Ulrich: Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands". In: Radio der deutschen und rätoromanischen Schweiz (Forum der Kritik), 20.10.1976
Steiner, George: Sermons in stones. In: Times Literary Supplement, 2.4.1976
Strech, Heiko: Im Zentrum steht das Verhältnis Kunst/Politik. In: Tages-Anzeiger (Zürich), 20.11.1975
Ders.: Wanderungen zwischen Faktenrealität und Fiktion. In: Tages-Anzeiger, 25.11.1978
Ders.: Ein Floß der Medusa. In: Tages-Anzeiger, 29.8.81
Therborn, Göran: Arbetarklassen, kulturen och motstandet mot fascismen. In: Ny Dag, 15.3.1976
Ueding, Gert: Der verschollene Peter Weiss. „Die Ästhetik des Widerstands", Teil zwei. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 274, 9.12.1978
Ders.: Die Hadeswanderung des Peter Weiss. Der dritte Band der „Ästhetik des Widerstands" und die Notizbücher aus den Jahren 1971 bis 1980. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 151, 4.7.1981
Vetter, Martin: Peter Weiss: „Ästhetik des Widerstands". In: Die Neue (Berlin), 13.6.1981, S. 5.
Verschoore, N.: Peter Weiss' weerbarstige Pedanterie. In: Het Laatste Nieuws, 26.12.1975
Ders.: Morele autobiografie van Peter Weiss. In: Het Laatste Nieuws (Brüssel), 16.1.1979
Völker, Klaus: Einstehen für das Ganze. Peter Weiss schrieb sich seine Wunschbiographie. In: National-Zeitung (Basel), 20.12.1975
Vogelaar, J.F.: Leven met terugwerkende kracht. In: De Groene Amsterdammer, 19.5.1976, S. 19
Ders.: Revisie van een autobiografie. Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands". In: De Revisor, Aug. 1976, S. 71–76
Vormweg, Heinrich: Peter Weiss – ‚der Sprachlosigkeit entkommen'. In: Lesezeichen, Zeitschrift für neue Literatur, Frühjahr 1981, S. 14–15.
Ders.: Ein großer Entwurf gegen den Zeitgeist. Peter Weiss hat „Die Ästhetik des Widerstands" abgeschlossen. In: Süddeutsche Zeitung, 20.5.1981
Ders.: Peter Weiss. München 1981. (Autorenbücher, hg. v. Heinz-Ludwig Arnold und Ernst-Peter Wieckenberg, Bd. 21)
Wallmann, Jürgen P.: Wunschbilder von jungen Proletariern. Peter Weiss schrieb ein angestrengtes und anstrengendes Buch: „Die Ästhetik des Widerstands". In: Schwäbische Zeitung, Nr. 70, 24.3.1976
Wang, Andreas: Gespräch mit Peter Weiss. In: Radio Bremen (Studio für neue Literatur), 3.4.1979
Weigend, Friedrich: Suche nach dem Standort. Roman eines engagierten Bewußtseins. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung, 29./30.11.1975

Wenzel, Lissy: Peter Weiss: „Ästhetik des Widerstands". In: Die Neue (Berlin), 14.7.1981, S. 9.

Ders.: Nüchterne Wirklichkeitsschilderung. Mitteilungen aus dem Exil. Zu Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands". In: Hannoversche Allgemeine Zeitung, 11./12.11.1978

Werth, Wolfgang: Rote Fahnen mit Flecken. „Die Ästhetik des Widerstands" – Peter Weiss' großes Prosawerk. In: Deutsche Zeitung, 2.1.1976

N.N.: Ideologie und Kunst – gleichgeschaltet. Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands", Band 2. In: Neue Zürcher Zeitung, 2.2.1979

Sch.: Peter Weiss auch ein Meister der Prosa. „Ästhetik des Widerstands" als proletarischer Entwicklungsroman auf zwei Ebenen. In: Unsere Zeit, 16.9.1976

W.B.: Einheit als Form des Widerstands. Zu Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands". In: Die Tat (Frankfurt a.M.), 11.10.1975

Zoller, Kurt: Peter Weiss: „Ästhetik des Widerstands". In: Die Neue (Berlin), 29.8.1981, S. 9

# ARGUMENT-SONDERBÄNDE (AS)
## Die Taschenbuch-Reihe im ARGUMENT-Verlag

Peter Weiss' von 1971 bis 1980 in Schweden geschriebene Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“ ist ein Buch zur Geschichte der Arbeiterbewegung, zum antifaschistischen Kampf, ein Buch, das den tagtäglichen Widerstand gegen die herrschende Gewalt und gegen die Anpassung künstlerisch propagiert. Weiss imaginiert Antworten auf Brechts „Fragen eines lesenden Arbeiters“. Er reißt die historischen Widersprüche auf, um einer verbindlichen politischen und ästhetischen Wahrheit auf den Grund zu gehen. Die „Ästhetik des Widerstands“ lesen heißt Traum und Aktion, Utopie und Geschichte, Kulturrevolution und sozialistische Parteilichkeit als historisch bewegende und gegenwärtig provozierende Momente erinnern und erarbeiten. Die hier versammelten Lesarten des faszinierenden Romanwerkes wollen helfen, es in Gebrauch zu nehmen.

ISBN 3-88619-026-9